

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**Cine, modernidad y sexodiversidad:
Construcciones transnacionales dentro del
cine queer latinoamericano**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

José Alejandro Pérez Eyzell

DIRECTOR

Francisco García García

Madrid, 2017

Dedicado a todos mis *lil'* queers que me
acompañan transnacionalmente cada día

A mis viejos, a mis manitos y a mi viejito

*“The future is queerness’s domain.
Queerness is a structuring and educated
mode of desiring that allows us to see and
feel beyond the quagmire of the present”*

José Estebán Muñoz (2009)

*“El futuro es dominio de la “queridad”.
La “queeridad” es una forma educada
de desear que aporta estructura,
permitiéndonos ver y sentir más allá del
estancamiento del presente.”*

José Estebán Muñoz (2009)

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer a todos aquellos que me han acompañado durante este exigente proceso de aprendizaje; donde he aprendido a “deshacerme” cada día para volver armarme y construirme, hasta reconectar con mi propio sentir.

Sóñar cine se había vuelto una quimera que con esta tesis vuelve a empezar a tener sentido. Y por ello, mi principal agradecimiento es a esta vida caprichosa que no me deja de dar lecciones duras en territorios lejanos, en donde soñar y *queerizar*, son requisitos de vida, de los que no debo olvidarme nunca más.

A Francisco García García: Paco, eres un ente de inspiración que ha sido la real excusa para llegar hasta aquí. Muchas gracias por tu guía, por tus regaños y tu infinita bondad.

A mis padres, Hosmer Pérez y Sonia Eyzell, a mis hermanos y *Pérez Eyzell* y *asociados*, por acompañarme en tantos continentes a la vez con este proyecto bajo el brazo. Ustedes son mi fuerza, mi orgullo y mi obligación de hacer patria virtual cada día de mi vida.

A mis nueva familia madrileña, amigos y primos, por su apoyo y cariño. Especialmente, quiero agradecer la ayuda de Noren Benavides, Carlos Daniel Pérez, Tahila Rufat y Ernesto Reguera para la realización de la tesis, y por vuestro apoyo moral. También Adrián F., Silvia G., Ben, el resto de primos y los niñ@s...: todos habéis sido una principal fuente de vida, de alegrías y de sentir.

Y por supuesto, que te agradezco a ti, Leo Urquiza: has estado todos estos años *queerizando* mi afecto, y seguimos aquí, apoyándonos. Esto es realmente gracias a ti... Mi agradecimiento infinito de aquí a Jujuy.

Mañana, no dejaré de seguir buscando conexiones, hasta que termine de conjugar todos mis verbos en coreano, siSwati, en aussie, en madrileño, en jujeño y en todas las lenguas por venir. Tal vez mañana los deje de usar, tal vez cuando sea hora de volver a mi terruño moribundo... ¡que te cures pronto!

Tal como diría Cerati, “¡Gracias totales!”

0 ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	VII
0 ÍNDICE	1
RESUMEN	7
PALABRAS CLAVES:	8
ABSTRACT	9
KEY WORDS:	10
1 INTRODUCCIÓN	11
1.1 PRESENTACIÓN DEL OBJETO Y SU CONTEXTO	11
1.2 OBJETIVO PRINCIPAL	17
1.3 JUSTIFICACIONES	19
1.4 OPORTUNIDAD	21
1.5 FINALIDAD	23
1.6 RECURSOS	25
1.7 ESTRUCTURA	26
2 MARCO TEÓRICO	29
2.1 SEXODIVERSIDAD Y DISCURSOS: NARRATIVAS DE LA MODERNIDAD	29
2.1.1. MITOLOGÍA DE LO SEXODIVERSO	32
2.1.2. EL “ARMARIO” Y PRIMERAS REPRESENTACIONES (IMPLÍCITAS) DEL MITO SEXODIVERSO	38
2.1.3. DISCURSOS EN PRIMERA PERSONA: CIUDADANÍA ÍNTIMA Y MODELOS DE SEXODIVERSIDAD	48
2.1.4. GLOBALIDAD SEXODIVERSA Y TRANSNACIONALISMO QUEER: HACIA UN MODELO HÍBRIDO	55
2.2. ESTRATEGIAS MODERNISTAS DE REPRESENTACIÓN DENOTATIVAS	71
2.2.1. REPRESENTACIÓN REIVINDICATIVA DE LO SEXODIVERSO	74
2.2.2. NUEVAS NARRATIVAS AUTORREFLEXIVAS: MODELO IDENTITARIO Y CINE SUBCULTURAL	85
2.2.2.1. Modelos y estrategias de un cine subcultural comercial	94
2.2.2.2. Cine subcultural independiente: primeras estrategias desfocalizadas	102
2.3. MODELO CRÍTICO QUEER: TEORÍA, CRÍTICAS Y NUEVAS DISCUSIONES	109
2.3.1. LO QUEER: UNA TEORÍA RARITA	113
2.3.2. LA ASUNCIÓN DE LO QUEER EN LA REPRESENTACIÓN Y EL TEXTO	120
2.3.3. NUEVO CINE QUEER: PIONERO DE UNA NUEVA EXPRESIÓN SEXODIVERSA	129
2.3.4 CRÍTICAS AL PARADIGMA QUEER: VISIONES ANGLOCÉNTRICAS Y REDEFINICIONES	137

2.3.5. DESIDENTIFICACIÓN Y QUEERS DE COLOR, PERTENENCIA Y DEVENIRES: APERTURA DE NUEVAS ESTRATEGIAS IDENTITARIAS EN LO QUEER	147
2.3.6. NUEVAS DISCUSIONES QUEER DESDE LA MODERNIDAD	155
2.3.6.1. Deconstrucción y posmodernidad	156
2.3.6.2. Futuridad: negatividad, utopía y crononormatividad	159
2.3.6.3. El afecto queer	163
2.3.7. VERNÁCULO Y PRIMERAS EXPRESIONES TRANSNACIONALES QUEER	169
2.4. CINE QUEER TRANSNACIONAL: TEORÍA TRANSNACIONAL Y PROPUESTA DE UN MODELO QUEER	179
2.4.1. CINE TRANSNACIONAL COMO VERNÁCULO MODERNO	185
2.4.2. PROPUESTAS HÍBRIDAS DEL CINE TRANSNACIONAL	192
2.4.3. TRANSNACIONALIDAD Y <i>QUEERIDAD</i>	199
2.4.4. CATEGORIZACIÓN DEL CINE TRANSNACIONAL	209
2.4.5 LATINOAMÉRICA Y <i>QUEERIDAD</i> : UN NUEVO CINE HÍBRIDO QUEER	219
2.5. CONCLUSIONES PARTICULARES: HACIA UN MODELO TRANSNACIONAL QUEER MODERNO	225
3 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	239
3.1 DEFINICIÓN DEL OBJETO	239
3.2 OBJETIVOS	242
3.3 HIPÓTESIS	245
3.4 CRITERIOS PERTENENCIA	247
3.4.1 UNIVERSO QUEER ANGLOCÉNTRICO	247
3.4.2 UNIVERSO DEFINITIVO: QUEER TRANSNACIONAL	248
3.5 MUESTRA	249
3.6 MODELO DE ANÁLISIS	253
3.6.1. ANÁLISIS DE LA CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE	256
3.6.1.1 Características de la apariencia física del personaje	256
3.6.1.2 Características del perfil socioeconómico del personaje.	259
3.6.1.3 Características de la construcción psicológica del personaje	261
3.6.1.4 Caracterización sexual del personaje	263
3.6.1.5 Características de la relación del personaje con su entorno	267
3.6.2 ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LA CARACTERIZACIÓN DEL ESPACIO EN EL TEXTO.	273
3.6.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LA CARACTERIZACIÓN DEL TIEMPO EN EL TEXTO	276
3.6.4 ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LA ACCIÓN DIFERENCIAL EN EL TEXTO	277
4 ANÁLISIS DE DATOS	281

4.1. ANÁLISIS DE DATOS: CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE	281
4.1.1 ANÁLISIS DE DATOS: APARIENCIA FÍSICA DEL PERSONAJE	281
4.1.1.1 Edad	281
4.1.1.2 Sexo	284
4.1.1.3 Complexión	285
4.1.1.4 Canon clásico de Belleza	287
4.1.2 ANÁLISIS DE DATOS: CONSTRUCCIÓN SOCIOECONÓMICA DEL PERSONAJE	293
4.1.2.1 Nivel cultural	293
4.1.2.2. Clase social	295
4.1.2.3 Etnia	298
4.1.2.4 Procedencia	300
4.1.3 ANÁLISIS DE DATOS: CONSTRUCCIÓN PSICOLÓGICA DEL PERSONAJE	302
4.1.3.1 Tipología psicológica y personalidad	302
4.1.3.2 Temperamento afectivo	304
4.1.4 ANÁLISIS DE DATOS: CARACTERIZACIÓN SEXUAL DEL PERSONAJE	307
4.1.4.1 Orientación sexual	307
4.1.4.2 Rol	310
4.1.4.3 Aspecto	313
4.1.4.4 Evolución aceptación de la sexualidad	315
4.1.5 CARACTERÍSTICAS DE LA RELACIÓN DEL PERSONAJE CON SU ENTORNO	323
4.1.5.1 Ventana de Johari: interacción con el entorno	323
4.1.5.2 Visibilidad de la identidad sexual	329
4.1.5.3 Consecuencia visibilidad de la identidad	331
4.1.5.4 Caracterización del personaje en el núcleo familiar	334
4.1.5.6 Caracterización del personaje y su afecto/pareja (romántica/amistad)	338
4.1.5.7 Evolución del afecto representado	342
4.2 ANÁLISIS DE DATOS: CARACTERIZACIÓN DEL ESPACIO	349
4.2.1 INTERIOR/EXTERIOR	349
4.2.2 URBANO/RURAL/NEUTRAL	350
4.2.3 ESPACIOS DIFERENCIALES Y GENÉRICOS	353
4.2.4 ESPACIOS Y TRANSNACIONALIDAD	356
4.2.4.1 Especificidad geográfica: ausente o representada	356
4.2.4.2 Movimiento geográfico personajes y espacios foráneos	358
4.2.4.3 Representación de espacios globalizados y liminales	361
4.3 ANÁLISIS DE DATOS: CONSTRUCCIÓN DEL TIEMPO	373

4.3.1 DÍA/NOCHE	373
4.3.2 PRIMAVERA/ VERANO/ OTOÑO/ INVIERNO	376
4.3.3 TIEMPO COMO SIGNIFICANTE NARRATIVO	378
4.3.4 TIEMPO COMO SIGNO	379
4.3.5 TIEMPO PRESENTE/PASADO/FUTURO	381
4.4 ANÁLISIS DE DATOS: LA ACCIÓN DIFERENCIAL	395
4.4.1 ELEMENTOS GENERALES	395
4.4.2 PROYECTO	395
4.4.3 DESARROLLO Y FINAL	396
4.4.4 ACCIÓN DIFERENCIAL	405
4.4.4.1 Acción diferencial: identificación del personaje queer	407
4.4.4.2 Acción diferencial: deseo queer	409
4.4.4.3 Acción diferencial: Situaciones límites	412
4.4.4.4 Acción diferencial: acción opresiva	414
4.4.4.5 Acción diferencial: el afecto	415
5. CONCLUSIONES	427
5.1 CONTRASTE DE HIPÓTESIS	429
5.2 CONCLUSIONES GENERALES	443
6. DISCUSIÓN	449
6.1 DISCUSIÓN CRÍTICA	452
6.2 ELEMENTOS PROBLEMÁTICOS	455
6.3 APORTACIONES AL ESTUDIO	458
6.4 NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN	460
7. APLICACIONES	463
8 REFERENCIAS	465
8.1 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	465
8.2 BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA	479
8.2 PELÍCULAS DESTACADAS	481
8.3 ENLACES DE INTERNET DESTACADOS	499
8.4 PELÍCULAS ANALIZADAS UTILIZADAS	500
9 ANEXOS: SINOPSIS DE PELÍCULAS	503

9.1 FICHA TÉCNICA PELÍCULAS UTILIZADAS	503
9.1.1. BEIRA-MAR	503
9.1.2 CONTRACORRIENTE	503
9.1.3 DESDE ALLÁ	503
9.1.4 EL NIÑO PEZ	504
9.1.5 EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA	504
9.1.6 PELO MALO	504
9.1.7 PRAIA DO FUTURO	505
9.1.8 TAN DE REPENTE	505
9.1.9 TE PROMETO ANARQUÍA	505
9.1.10 VELOCIRAPTOR	506
9.1.11 XXY	506
9.2 SINOPSIS DE PELÍCULAS ANALIZADAS	507
9.2.1 BEIRA MAR	507
9.2.2 CONTRACORRIENTE	512
9.2.3 DESDE ALLÁ	518
9.2.4 EL NIÑO PEZ	524
9.2.5 EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA	531
9.2.6 PELO MALO	536
9.2.7 PRAIA DO FUTURO	540
9.2.8 TAN DE REPENTE	545
9.2.9 TE PROMETO ANARQUÍA	550
9.2.10 VELOCIRAPTOR	555
9.2.11 XXY	559

CINE, MODERNIDAD Y SEXODIVERSIDAD:

CONSTRUCCIONES TRANSNACIONALES DENTRO DEL CINE QUEER LATINOAMERICANO

RESUMEN

La siguiente tesis doctoral propone el estudio del cine sexodiverso latinoamericano desde sus construcciones transnacionales *queer*, como un modelo alternativo de representación de la sexodiversidad en la región. El cine queer latinoamericano se basa en teorías y diálogos sociales críticos que exploran la desestabilización de lo normativo en la sexualidad como discurso; y lo hacen desde una visión transnacional solo explorada en la región desde la última década. Desde este cine, analizaremos la construcción de nuevos discursos críticos que propaguen nuevas formas de sentir la sexodiversidad.

Lo queer se desarrolla en el cine latinoamericano desde la hibridez de un cine mestizo que explora narrativas *glocales* (historias locales inscritas en un diálogo global) en el retrato de nuevas historias que retratan identidades sexuales no normativas. Estas se muestran como reflejo de consecuencias socioculturales de los diferentes procesos de producción del texto audiovisual, como sería el financiamiento de películas en coproducción, el flujo e intercambio de ideas desde el circuito de festivales internacionales o el consumo *transglocal* potenciado por la distribución internacional. Este tipo de cine denotaría un autorretrato de una sociedad cambiante con especificidades culturales inscritas desde la *glocalidad*.

Además, se abordará las dudas planteadas sobre la legitimidad de lo queer en el cine latinoamericano, especialmente si estos debates surgen de una visión anglocéntrica de lo queer. Al utilizar los *nuevos diálogos posqueer*, debates

académicos que se abocan a actualizar, redefinir y desestabilizar lo queer, se quiere comprobar como este cine inscribe nuevas expresiones de modernidad de lo queer, más allá de las limitantes del modelo anglosajón en su aplicación transnacional. Por último, queremos determinar como el afecto y la futuridad influyen en la creación de nuevos discursos y estrategias narrativas híbridas transnacionales.

Esta tesis presenta así un proyecto *transregional* que logre potenciar la presencia de este cine en el paisaje internacional, tanto en festivales como en las taquillas comerciales. El cine queer latinoamericano ofrece un cine accesible para públicos sexodiversos y no sexodiversos, desde un discurso atractivo que facilita e inspira un empoderamiento individual y social a nivel regional e internacional. Queremos así, valorar el crecimiento de este cine, sus particularidades y sus retos futuros, aún *en construcción*.

PALABRAS CLAVES:

queer, sexodiversidad, latinoamericano, *LGBTIQ*, transnacionalidad, modernidad, globalidad, hibridez, afecto, *posqueer*, queer transnacional.

CINEMA, MODERNITY, SEXUAL DIVERSITY: TRANSNATIONAL CONSTRUCTIONS IN THE LATIN AMERICAN QUEER CINEMA

ABSTRACT

This doctoral thesis proposes the study of a Latin American Queer Cinema and its transnational constructions as an alternative model of representation of sexual diversity inscribed within the global discourses of queer.

We propose to analyze new critical discourses found in queer films, or in other words, films which aim to destabilize normative sexual identities from dialogues based on queer theory. We aim to study the representation of transnational strategies within these films, as well as those approaches that explore how sexual diversity is felt throughout the region.

These discourses are shown as hybrids in a *creole* cinema, which reflects the sociocultural consequences found and built during different stages of film production; such as in co-productions and film financing exchange, in transglobal viewing practices and in international distribution. These strategies are inherent in specific *glocal* cultural characteristics which reflect the process of social change.

We will also contend those debates that question how legitimate a Latin American Queer Cinema is, especially if the discussion takes place within an anglocentric point of “*queer*”. From the *postqueer dialogues*, which aim to destabilize queer itself, we intend to prove the limited range of this *anglocentric* view for transnational studies. Latin American Queer Cinema is found to form part of a new queer transnational trend that redefines *queerness* from modernity, where the region plays a relevant role.

We present a regional project to foster this cinema's international presence. Latin America queer film makes accesible cinema, both for local and worldwide LGBTIQ and non LGBTIQ audiences, and aims to captivate, destabilize but also lure its potential audiences with inspiring discourses that facilitate social agency. Finally, we will value how affect and futurity has shaped this cinema, as we will assess their influence on the production of transnational and social queer discourses.

KEY WORDS:

queer, *LGBTIQ*, Latin American, transnacionalidad, modernity, globality, hibridity, affect, *postqueer*, *transnational queer*

1 INTRODUCCIÓN

1.1 PRESENTACIÓN DEL OBJETO Y SU CONTEXTO

La sexualidad se siente de manera íntima e inmediata aunque es descrita y mediada de manera pública e internacional. La sexualidad no es solo esencia, no es atemporal, ni está fijada en un lugar; la sexualidad está en movimiento.” (Sánchez Eppler y Patton, 2000, p. 203)¹

La experiencia globalizadora ha determinado un aumento de la presencia de narrativas transnacionales sexodiversas, desde el movimiento del capital transnacional y el flujo migratorio de personas LGBTIQ²; lo que ofrece un distinto panorama de la sexodiversidad, que con los años parece haber encontrado en lo transnacional un activo con alto valor identitario. Así, se ha creado un intenso intercambio social y cultural desde lo *transglocal* (intercambios activos que trascienden lo global y lo local), desde elementos que parecen definitorios de la experiencia sexodiversa en la actualidad.

¹ Cita original: “Sexuality is intimately and immediately felt, but publicly and internationally described and mediated. Sexuality is not only essence, not timeless, it also is not fixed in a place; sexuality is on the move”

² LGBTIQ es el conglomerado para definir la comunidad sexodiversa, cuyas siglas incluyen a los siguientes colectivos: Lesbianas, Gays, Bisexuales, Transexuales, Intersexuales y Queers). Dichas siglas del colectivo no generan consenso y puede variar depende del autor o de país (GLBTI es también usada) e inclusive LGBTIQA (incluyendo a Asexuales) comienza a ser utilizada comúnmente en países anglosajones. Durante toda esta investigación, se usará el término LGBTIQ para referirse a todos los sexodiversos, por ser las siglas internacionalmente más aceptadas al momento de escribir esta tesis.

La transnacionalidad sexodiversa parece así sentir con intensidad lo global como una gran comunidad imaginaria (Anderson, 1983) que siente, respira y se apoya en distintas realidades geográficas. Esta comunidad ha utilizado la subcultura globalizada y las telecomunicaciones, para forjar un vínculo identitario de apoyos activistas, especialmente útiles para la celebración de eventos tan diversos desde el *World Pride Madrid 2017* (la marcha de Orgullo Mundial 2017), cuál tendrá cita en Madrid a solo dos meses de la escritura de esta tesis; o demostraciones políticas en contra la *transfobia* (como hemos visto en los últimos meses desde la campaña transfóbica de HazteOir.org en contra de niños transexuales) o contra la persecución de homosexuales en Chechenia; o la celebración de recientes logros sociales y legales en la igualdad de derechos en países tan diversos como EE.UU., Argentina o Sudáfrica.

Igualmente, la transnacionalidad y globalización de identidades ha llegado a tales niveles en nuestras vidas que preferimos llamarnos gay o queer para referirnos a nuestra identidad sexual, o usamos anglicismos muy aceptados como bears³ or bareback⁴ para hablar de preferencias sexuales. Igualmente, la manera de buscar afectos y/o sexo en distintas partes del globo se ha homogeneizado, desde las aplicaciones de geolocalización como *Grindr* (pionera de la glocalización de citas) hasta los bares subculturales de la grandes metrópolis que parecen réplicas de un mismo modelo. Sin embargo, las especificidades culturales de cada realidad geográfica siguen visibles desde la hibridez de estas expresiones sociales; lo que hace la expresión sexodiversa transnacional particularmente compleja y no una simple fórmula exportada de un Occidente “civilizador” hacia resto del mundo.

A pesar que los efectos de la globalización y la hibridez cultural son altamente visibles, esto no ha estado ausente de problemas. Fuera de Occidente, la homogeneización de la subcultura LGBTIQ se ha visto como una limitante para

³ Palabra inglesa que significa osos, una *tribu* urbana gay para referirse de hombres gays muy velludos y normalmente corpulentos.

⁴ Palabra inglesa que expresa la práctica de tener sexo sin protección.

el desarrollo de colectivos minoritarios dentro de la sexodiversidad (minorías raciales, inmigrantes, transexuales, intersexuales) en sus discursos transnacionales; limitando la creatividad y la imaginación de lo que significa ser sexodiverso más allá de estos núcleos urbanos. Igualmente, las visiones más críticas de la sexodiversidad, desde sus discursos queer en su versión más anglosajona, blanca y activista, parece haberse alejado de potenciales creativos que puedan inspirar nuevas generaciones de sexodiversos no occidentales.

Resulta interesante explorar el caso de cine sexodiverso latinoamericano. Por años, lo que Venkatesh (2016) denomina Cine Maricón, fue el constante denominador de una región escasa de imágenes positivas o productivas hacia la sexodiversidad. Desde un cine con una visión heterocentrista, se representaba la sexodiversidad desde la burla, el rechazo y el escarnio, con el fin de contener la identidad sexodiversa, en una visión predominante dentro que se presentó como única visión representada de la sexodiversidad pública en la región.

Sin embargo, los últimos 15 años han visto un desarrollo inusitado de discursos sexodiversos, desde narrativas complejas desarrolladas desde un cine para todo público (sexodiverso y no sexodiverso) que desestabiliza identidades sexuales y narra alejado de los discursos preestablecidos. Lo interesante de estos discursos es que motivan una discusión abierta sobre el sentir de la sexodiversidad; y han tenido una presencia importante internacional, desde el cine independiente y su capital transnacional.

Estas historias desarrollan discursos que inspiran y retratan identidades olvidadas (como la intersexualidad) o se “atreven” a naturalizar parejas de homosexuales. Argumentamos que estas narrativas causan un importante empoderamiento en individuos que nunca se habían sentido interpelados por narrativas sexodiversas latinoamericanas.

¿Qué hacen a estas propuestas diferentes? Precisamente su hibridez, su compromiso con la desfocalización del significante sexodiverso y su interés en celebrar su origen local, desde estrategias que interpelen a otros públicos, sean parte de la región latinoamericana o audiencias de otros continentes. Y es esa transnacionalidad inscrita desde su concepción como *película de festival*

internacional; lo que ha generado un debate social intenso e inspirador, que ha motivado el interés en productores, festivales y públicos internacionales.

Desde esta observación, parece evidente la importancia de la transnacionalidad y su inscripción dentro del cine sexodiverso latinoamericano, como influencia para narrar nuevas historias. Sin embargo, estas construcciones de influencia transnacional presentan elementos que no solo desestabilizan sus discursos sino la propia concepción de entender lo queer.

El cine queer tradicionalmente ha inscrito diálogos críticos “anglocéntricos”, desde donde se respetaban características como la exploración de ambigüedad identitarias, una sexualidad explícita y una negatividad nihilista que ha caracterizado la negatividad inscrita sobre los discursos queer en los últimos años. El cine queer latinoamericano, desde su híbrido, parece presentar ciertos elementos en común con este cine, mientras otras definiciones y estrategias parece alejarla de lo queer; lo que nos lleva hacia una pregunta pertinente, ¿podemos realmente hablar de un cine queer latinoamericano?

La respuesta oficial siempre ha sido “NO” y este ha sido rotundo. Los académicos han estado de acuerdo en que a pesar de existir factores o elementos queer (Foster, 2003, 2009), hasta mediados de la década pasada no se podía hablarse de un cine queer latinoamericano. Lo queer tendría que ser sinónimo al sexo como desestabilizador, a las ambigüedades melancólicas, la prostitución, el sadomasoquismo, el deseo prohibido; conceptos ajenos de un cine que se mantenía en su visión reivindicadora. Es solo recientemente cuando este cine latinoamericano comienza a mostrar elementos desestabilizadores de la sexualidad, dentro de un contexto de crítica social y de un relato de nuevas identidades sexuales, y esta inscripción no parece calzar dentro de lo queer.

Sin embargo, lo queer ha llevado una evolución profunda en la última década, desde su apertura hacia una filosofía poscontinental en donde se han abarcado discusiones que exploran desidentificaciones de identidades y nuevas subjetividades no occidentales. Desde estos *debates autodenominados como posqueer* se han explorado elementos que definen y desestabilizan la sexualidad como algo que va más allá del sexo (De Lauretis, 2011); y que incluyen otros

factores como la identificación y el afecto, la futuridad y la inscripción de nuevas ideas jerarquizadas desde devenires dialógicos (Ruffolo, 2009).

La evolución de los últimos diez años de lo queer ha marcado una nueva tendencia transnacional, primeramente representada por el cine asiático, y más recientemente, por el cine latinoamericano. Siguiendo la tradición queer de establecer diálogos activos con los textos audiovisuales, el cine queer latinoamericano inscribe estos diálogos y visiones de lo queer en sus discursos, que aunque no podrían ser definidas como queer desde una definición más *clásica*, está altamente involucradas con estas nuevas visiones y definiciones.

Leemos a este cine como queer por varias razones. Este cine sigue aplicando una desestabilización de la identidad normativa, un pilar fundamental de lo queer; forjando así la representación de ambigüedades identitarias, desde la representación de propuestas discursivas y estéticas originales en un cine muy de moda dentro del circuito de festivales de cines internacionales. E inclusive, a pesar de su poca visibilidad sexual y la falta de propuestas experimentales en su narrativa; este cine sigue desestabilizando la sexualidad desde un ímpetu radical y crítico, cuál forma otra esencia de lo queer.

Creemos así que la híbridez y el transnacionalismo, han influido en la formación de un cine queer diferente que reta al mismo precepto queer y lo redefine en la modernidad y la globalización. Nos interesan así preguntas como, ¿Qué características estarían asociadas a lo queer y su parte híbrida? ¿Cómo influye lo transnacional en la construcción de este cine?

La siguiente investigación, se propone en evaluar estas cuestiones y navegar en teoría queer y sus *diálogos posqueer*, al igual que en narrativas transnacionales para determinar los factores que influyen sobre este cine. Queremos así proponer un cine queer latinoamericano que se nutre desde las construcciones transnacionales con potencial social, y que inscribe modernidades a la sexodiversidad latinoamericana.

1.2 OBJETIVO PRINCIPAL

Esta investigación pretende contribuir al estudio de lo queer y lo sexodiverso, así como al cine transnacional; desde una visión crítica de la aplicación social de las narrativas e imágenes posmodernas del cine transnacional emergente fuera de Occidente.

Desde este trabajo queremos proponer otra manera de pensar queer, usando el cine transnacional. Esta investigación habita en los mismos estudios de lo queer, basados en las teorías queer creadas para desestabilizar la normatividad social, y que permitiera la expresión de nuevas identidades sexuales. No obstante, este trabajo propone transgredir lo queer desde conceptos como la *glocalización*, la hibridación cultural y la transnacionalización, hasta explorar el cambio de la expresión queer hacia un cine con vocación global.

Para desarrollar nuestro concepto propuesto, exploraremos diversas teorías basadas en la transnacionalidad cultural y en su expresión cinematográfica; con el fin de proponer, un modelo de estudio que incluya una visión amplia de lo transnacional y lo queer. La transnacionalidad y su conceptualización, nos brindará una visión de intercambio cultural, de hibridación y *glocalización* necesaria para entender las características de este cine, que puede parecer local pero forma parte de un complejo diálogo global. Exploraremos así estudios tan diversos que incluyen a Naficy (2001), Jackson (2009a, 2009b), Hjort (2010), Farmer (2011), Shaw (2013), Yue (2014), entre otros, para determinar una base sólida de conceptos que nos ayude a diseñar el modelo propuesto.

Igualmente, el desarrollo de los diálogos *posqueer*, desde los estudios de Muñoz (1999, 2007, 2009), Love (2007), Ruffolo (2009), Ahmed (2009), y O'Rourke (2011), nos brindará herramientas fundamentales de una visión actualizada de lo queer global, desde donde se inscriben discursos basados en el afecto, en la futuridad de lo queer y en los procesos transnacionales y jerárquicos desarrollados desde estos *diálogos*. Este desarrollo será determinante para crear

un modelo transnacional que explore la transnacionalidad de distintos aspectos del cine en cuestión.

Y desde nuestro entramado conceptual, desde las visiones transnacionales y *posqueer* de la sexodiversidad, avanzaremos para proponer nuestro modelo de un cine queer latinoamericano. Este cine presentará características particulares basadas desde la modernidad que inscribirá hibridez, dentro de estrategias accesibles y desfocalizadas de la sexualidad. El cine queer narra historias desde espacios comunes e identificables, desde donde se desestabiliza la normatividad y se narran historias queer.

El potencial latente queer dentro de este cine resulta particularmente atractivo al poblar nuevas historias que potencian la creatividad narrativa y la discursividad social. Por ello, es nuestro objetivo identificar estos potenciales desestabilizadores y analizarlos desde una óptica queer transnacional.

Por último, evaluaremos los capitales transnacionales de cada una de estas películas. Para la definición de transnacionalidad desde términos económicos, incluiremos a cualquier forma de participación transnacional en la producción de la película evaluada, desde la coproducción privada o a través de organismos como Ibermedia, subsidios internacionales para la producción, capitales privados *crowdfunding* de páginas internacionales, entre otros. Se debe aclarar que para esta investigación, no se aplicará la definición “transnacional” a películas de producción nacional que conlleve prácticas de distribución internacional.

Exploraremos así una forma de expresión novedosa dentro de lo queer, el cine queer latinoamericano, con una propuesta estética que se presenta como un reflejo de su realidad híbrida y su inscripción social dentro de discursos desestabilizadores que narran un cine complejo altamente implicado con su audiencia. Este cine estará inscrito mayoritariamente en el *cine arte global*, logrará tener una participación amplia en festivales internacionales y contribuirá con discursos identitarios que inscribe nuevas maneras de contar y desestabilizar lo normativo, desde los sitios menos esperados.

1.3 JUSTIFICACIONES

Justificación social: El estudio del cine queer latinoamericano puede influenciar e inspirar al crear nuevas dinámicas, diálogos y discursos desde las conclusiones contenidas en este. Igualmente, al mostrar narrativas de empoderamiento que puedan inspirar cambios sociales desde sus inscripciones desestabilizadoras, consideramos que esta investigación se justifica desde su razón social.

Además, estas narrativas consiguen inscribir discursos reflexivos de cambio social que incluyen al no sexodiverso y le interpelan, lo incluyen como parte del problema y de la solución; haciendo este discurso sexodiverso mucho más accesible que el encontrado en otras cinematografías queer. Esta investigación contribuye así al estudio de cómo la representación audiovisual afecta en el plano de lo social.

Justificación económica: esta investigación busca ser referente de estudio del potencial económico de las nuevas narrativas transnacionales queer. Estas producciones involucran acuerdos de coproducción y de financiación de altos importes económicos, justificando el estudio desde su perspectiva económica.

Sin embargo, más allá de la conexión financiera involucrada, las películas queer transnacionales se consideran activos y patrimonios importantes de una comunidad transnacional y crítica; con interés en conocer la evolución de nuevas voces queer aisladas en este mundo inscritos y que logramos acceder a ellas desde su *glocalidad*.

Justificación científica: el estudio de lo transnacional, lo queer y lo latinoamericano presenta una contribución al conocimiento desde la inclusión de diferentes campos de estudios, conjugados entre sí. Este estudio favorecerá a la conceptualización de un campo de estudio, aún incipiente y con poco desarrollo debido a su recién aparición. El cine queer transnacional empieza a tener una presencia importante en su conceptualización, especialmente desarrollado desde la evolución de cines queer en Asia y Latinoamérica

Igualmente, desde una perspectiva más amplia, este estudio contribuiría con la conceptualización de la teoría transnacional, especialmente dentro del estudio de nuevas construcciones narrativas que generen discursos dentro de los entramados financieros transnacionales y en Latinoamérica. A pesar que este campo está en proceso de desarrollo, su investigación está enfocada en el desarrollo financiero emanado de dichos intercambios transnacionales. Este trabajo contribuirá así con el desarrollo de propuestas desde el desarrollo teórico y el método de un cine poco investigado en la región.

Justificación personal: la búsqueda de nuevas narrativas transnacionales ha sido una pasión personal que me ha llevado a volcar mis intereses en esta dirección. Después de vivir en distintas realidades como ciudadano transnacional, estudiante e inmigrante, en países como Corea del Sur, África del Sur, España, además de mi propio origen venezolano; he experimentado un interés en explorar la construcción de narrativas transnacionales y su aplicación desde la *glocalidad* y la regionalidad. Encuentro interesante estudiar los cambios encontrados en los discursos del cine independiente y los efectos que la globalización, distribución y los movimientos migratorios han tenido sobre en el plano de la expresión y en la teoría cultural en general.

Además, como ciudadano sexodiverso de un país que se ha negado a legislar en el reconocimiento de las minorías sexuales y su igualdad de derechos, he sentido como estímulo la necesidad de estudiar la problemática de la representación sexodiversa en Latinoamérica, cuál considero crucial para consolidar los avances civiles, sociales y de derechos humanos. Esto se hace especialmente valioso al observar un aumento de narrativas y discursos desde la región en la última década, pocos estudiados y que merecen su conceptualización.

1.4 OPORTUNIDAD

Consideramos una gran oportunidad el investigar los temas escogidos por su vigencia, su valor cinematográfico y su significación personal para este investigador.

En primer lugar, el estudiar un campo de estudio en plena construcción, donde podremos contribuir con nuestras propuestas y perspectivas de este cine y su construcción, es una gran oportunidad; especialmente si podemos contribuir con la generación de debates desde las conclusiones logradas. Sin embargo, esto igualmente representa una gran responsabilidad. La importancia social que representa esta línea de investigación para la sociedad latinoamericana es elevada, ya que el cine queer se presenta como una alternativa de representación productiva para el cine sexodiverso que podría contribuir en avances en integración de la sexodiversidad en la sociedad latinoamericana.

Igualmente, se presenta el hecho de escribir sobre construcciones transnacionales. A pesar que la transnacionalidad es un campo de amplio estudio, y el que incluye propuestas para la región latinoamericana; existe pocos estudios interesados en las construcciones narrativas y en la generación de discursos transnacionales. La mayoría de estos estudios enfocan su interés en el análisis de redes fílmicas y estructuras económicas. Así, que al analizar textos como transnacionales, se presenta una oportunidad para probar la eficacia de este campo como método de estudio, y contribuir, con la construcción de visiones, opiniones y conclusiones de este proyecto en evolución.

Igualmente queremos recalcar la oportunidad que significa poder contribuir con este campo desde el idioma español. La escasa presencia de estudios queer fuera de EE.UU., y en especial, en la región hispanoamericana, representa un reto significativo, al que nos lleva la responsabilidad de contribuir con el desarrollo teórico del cine latinoamericano, desde uno de los idiomas vehiculares de estas películas, el español. Queremos así además, desde este ejercicio reivindicar la necesidad de realizar investigaciones y publicaciones en el idioma español, no solo para contribuir con la riqueza que nuestro idioma ofrece; sino para contribuir

con un análisis más completo y detallado de los híbridos surgidos desde la idiosincrasia, las transnacionalidades y el idioma.

Por último, queremos recalcar la oportunidad personal que se presenta al escribir sobre la sexodiversidad. Siempre escribir sobre lo queer requiere una gran implicación personal que conlleva a inscribirse en un ejercicio de honestidad y responsabilidad, con una alta complejidad debido a las emociones y a las afectividad que lo queer implica. Es efectivamente, otra gran oportunidad para probarse a uno mismo como investigador doctoral.

1.5 FINALIDAD

La finalidad del presente estudio se basa en determinar las conexiones establecidas entre la sexodiversidad y la transnacionalidad desde su expresión queer. Queremos determinar como se inscribe estos diálogos modernos, desde versiones integradas y complejas que desarrollen nuevas formas de entender la representación sexodiversa y los movimientos transnacionales.

Para dicho proceso, consideramos importante realizar una radiografía de nuestras sociedades y de sus expresiones sexodiversas. Nos motiva saber si existe alguna conexión entre los avances en legislación de derechos igualitarios, como se observan en la región latinoamericana, y la integración de la sexodiversidad en los discursos audiovisuales representados. Determinar el grado de transnacionalidad conjugado en este cine, podría indicarnos la posible conexión entre ambos elementos; y podría arrojar pistas si estos diálogos representan un cambio de estrategia representativa en la región.

El desarrollo de la transnacionalidad como ente de estudio y proyecto viable, se presenta como otro fin a determinar. Dentro de este interesante proyecto inscrito en los discursos modernos, se ha intentado desarrollar una mayor conceptualización que le permita evolucionar en los estudios cinematográficos como complemento necesario del cine nacional. Sin embargo, el proyecto de cine transnacional ha encontrado rechazos, especialmente por su asociación con un cine que para algunos enaltecería los procesos capitalistas, de capital transnacional e internacionalización de un modelo de consumo.

Atrás quedaron las narrativas globalizadoras que se forjaban de redes y recursos infinitos para cruzar fronteras y contar historias multilocalizables pero carente de significación transnacional, como el gran logro de la globalización económica. Las crisis económicas de la pasada década, que han seguido sangrando un gran parte de países desarrollados, puede ser una razón para la ausencia de contenidos vacíos que no aportan al proyecto transnacional, y a lo que realmente se mueve dentro de estos espacios físicos y socioculturales.

Sin embargo, sí existen historias necesarias, partes y consecuencias de esos procesos capitalistas con un capital altamente humano y con potencial transformador: historias de diásporas, de migración, son parte esencial de nuestras sociedades modernas. Creemos firmemente en la vigencia de estas historias que continuarán vigente a futuro y que necesitarán en la teorización transnacional para su estudio y su conceptualización. Esto es especialmente relevante para las narrativas sexodiversas, al contar con un colectivo marcado por el alto nivel de movilidad geográfica.

Igualmente, aquellas historias *glocales* ampliamente representadas en el cine independiente, son el mejor ejemplo de un mundo inscrito como altamente transnacional pero que todavía siente y desarrolla afectos a nivel local. Todas historias productivas de transnacionalidad serán canvas para estas teorías. Sin embargo, consideramos que a pesar de la importancia del aparato financiero de sus producciones, es fundamental un mayor desarrollo de análisis y estudios desde la construcción de sus narrativas y discursos. Es así, parte de nuestra finalidad contribuir con este modelo que presentamos en la siguiente investigación.

Queremos desde esta tesis, no solo determinar la existencia de un cine queer latinoamericano, sino su utilidad real. ¿Qué y cómo aporta lo queer a nuestras sociedades y a la sexodiversidad de la región? ¿Puede lo queer seguir desestabilizando a futuro, aún cuando la ola de cine queer haya terminado en la región? Estas inquietudes se persiguen como finalidades de esta investigación, que aunque no sean objetivos concretos; son un motor para el estudio de estos dos campos que se antojan necesarios para entender mejor los procesos modernos del siglo XXI.

1.6 RECURSOS

Para la siguiente investigación, se contará con el apoyo de la Universidad Complutense de Madrid, desde sus instalaciones hasta su aparato administrativo, que gestionará la realización y terminación de dicha investigación. El apoyo del director de tesis, Dr. Francisco García García, será de principal importancia durante esta tesis doctoral, considerando su guía, su sensibilidad social y cultural y su experticia como docente, investigador y como director de tesis doctorales. Utilizaremos igualmente uso de su material documental y bibliográfico, como bibliotecas, accesos a artículos publicados en internet, películas y filmografía.

Como parte de otros medios de investigación, utilizaremos bibliotecas y videotecas públicas, tanto nacionales como internacionales. Por otra parte, se utilizará libros y películas propias, al igual que material utilizado del internet y sus motores de búsquedas que incluyan artículos libres, alquiler de películas y cualquier otro recurso necesario, como pueden ser diccionarios, y otras páginas de referencia.

Al contar con una bibliografía extensa en inglés, hemos igualmente utilizado el uso de motores de búsqueda de artículos en revistas especializadas, además de adquirir libros físicos y electrónicos por webs como Amazon. Desde estas herramientas, tuvimos acceso a gran parte de la bibliografía requerida; lo que nos permitió avanzar con una investigación de fuentes tan variadas y de origen tan dispares. Utilizamos igual páginas de contenido audiovisual como Youtube, Filmin y alquileres privados de distribuidoras, entre otros.

Igualmente, utilizamos información oficial de páginas de internet y otros recursos como bibliotecas, de instituciones ligadas a los fondos de cooperación que otorgan financiación a estas películas transnacionales como Ibermedia, Cinéfondation, AECID (y su amplia biblioteca de Estudios Hispánicos), the World Film Cinema Fund, entre otros.

1.7 ESTRUCTURA

Después de esta breve introducción, desarrollaremos nuestro marco teórico en el capítulo 2. Debido a su extensión, desarrollaremos brevemente el contenido de cada uno de sus capítulos, con el fin de demostrar la estructura del proyecto teórico propuesto.

Desde el capítulo 2.1, se desarrollará las diferentes teorías sobre el mito heterocentrista y sus censuras sociales, explícitas e implícitas, y las consecuencias de estas para el individuo y el colectivo sexodiverso. Nos enfocaremos en este primer estado a las narrativas occidentales y al desarrollo de estos discursos en estos países, como expresiones pioneras de la representación audiovisual sexodiversa. A lo largo del capítulo, consideramos importante determinar las consecuencias de la ausencia de representaciones sexodiversas normalizadas en las sociedades modernas y las narrativas surgidas desde la liberación las censuras oficiales.

Las narrativas que llamaremos en primera persona, muestran un cambio de paradigma en la autoridad narrativa de este cine. Esta capítulo también se desarrollará en el punto 2.1, donde diferenciaremos la estructura de narrativas denotativas heterocentrista (el sexodiverso es representado como un personaje sin autoridad narrativa para perpetuar un estereotipo vacío), de las narrativas en primera persona.

Estas surgirán y florecerán dentro del movimiento subcultural, en narrativas reivindicativas que tienen como características la celebración de la subcultura o la crítica social. La importancia de estas narrativas se halla en tomar el control narrativo de la expresión narrativa desde la subcultura. Sin embargo, este cine habitará desde un cine marginal, con poca presencia fuera de la subcultura, como parte de la representación subcultural.

Hacia el final del capítulo 2.1, exploraremos las primeras expresiones de una globalidad sexodiversa, desarrollando conceptos de transnacionalismo e hibridez que nos servirán en el resto de la investigación. En el siguiente capítulo 2.2, entraremos en el desarrollo del cine subcultural desde sus dos tipos, cine subcultural comercial y cine subcultural independiente, para determinar los cambios de tendencia en los cines desde su construcción y determinados por su producción. Además, esas diferencias nos ayudarán para diferenciar el cine subcultural del cine queer y la evolución narrativa de la sexodiversidad en general.

Es en el punto 2.3, donde exploraremos un desarrollo comprensivo de la teoría queer y la evolución de su representación cinematográfica. Desde el desarrollo de lo queer como una *teoría extraña*, rara, sin centro y sin flujos definidos, evolucionaremos en sus definiciones y sus primeras expresiones cinematográficas, como el Nuevo Cine Queer. Después de desarrollar en estos puntos, discutiremos los grandes debates, críticas y problemas surgidos dentro de la teorización y representación del cine queer; lo que le llevó a su total desestabilización y a su virtual desaparición.

Sin embargo, hacia el el punto 2.3.5, exploraremos los *diálogos posqueer* y la inscripción de este en el diálogo transnacional. Analizaremos a los teóricos antes explorados para determinar nuevas maneras de sentir lo queer, más allá de su concepción nihilista y negativista normalmente asociada a lo queer. Lo interesante y productivo del diálogo posqueer se presenta desde la capacidad de desarrollar otras desestabilizaciones que se adapten a los cambios sociales. Después de discusiones profundas sobre el afecto, la futuridad y la deconstrucción, proponemos un modelo queer transnacional basados en la expresión de lo transnacional y lo posqueer como inscripciones de un vernáculo moderno común y conectado, desde conceptos que se pueden entender y asumir, desde diferentes realidades.

Ya entrado en el punto 2.4, nos adentraremos en la definición de la transnacionalidad, sus teorías y sus construcciones características para el

desarrollo de un cine queer latinoamericano, desarrollado en el punto 2.5, como una introducción previa al marco metodológico y la investigación que proponemos, con los conceptos que necesitaremos para el desarrollo de nuestro modelo.

Durante los capítulos 3 y 4 capítulos, avanzaremos dentro del marco de investigación. En el punto 3, explicaremos cada uno de los puntos a desarrollar y en el siguiente, desarrollaremos la explicación de los análisis obtenidos en la muestra realizada. Incluiremos igualmente en el capítulo 4, el análisis de los parámetros definidos que serán: construcción de personajes, muestras seleccionadas, acción, tiempo y espacio.

Hacia el capítulo 5, desarrollaremos las conclusiones generales y el contraste de hipótesis de esta investigación, rechazando y aceptando las hipótesis, desde los datos obtenidos. Ya en nuestro capítulo 6, desarrollaremos las distintas líneas de discusión, tanto en su versión crítica como en aspectos logrados. Al final del capítulo propondremos líneas de investigación a futuro que nos interesaría continuar al finalizar esta investigación. E igualmente incluiremos las distintas aplicaciones para lo que esta investigación pueda resultar útil

En la última parte de esta tesis, se incluirán referencias bibliográficas, referencias recomendadas y películas destacadas como parte del punto 8. En el último capítulo de anexo, incluiremos sinopsis y ficha técnica de cada película explorada.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 SEXODIVERSIDAD Y DISCURSOS: NARRATIVAS DE LA MODERNIDAD

Una gran variedad de mitos han marcado la identidad sexodiversa y han definido la expresión de la sexodiversidad desde su oposición a lo normativo y a lo natural. Las categorizaciones históricas de la sexodiversidad han habitado en la reprobación social generalizada de esta forma de expresión, que han llevado tradicionalmente a la censura y a la marginalización de lo sexodiverso en los medios de comunicación, lo que ha afectado directamente a los colectivos de lesbianas, gais, bisexuales, transexuales, intersexuales y queers (LGBTIQ) y a sus individuos. A pesar de los evidentes avances en lo que respecta a las libertades civiles de esta comunidad (como la implementación del matrimonio igualitario y los derechos de adopción en distintas legislaciones, estrategias de integración y la eliminación de la penalización de la sexodiversidad en casi toda Europa, en América y en algunos países asiáticos), la presencia de las representaciones narrativas sexodiversas sigue siendo limitada en los medios de comunicación de masas, a causa de los prejuicios legales y sociales de los discursos represivos de la narrativa dominante (generados por instituciones religiosas, científicas o gubernamentales) que buscan contener y distanciar la identidad sexodiversa y fundamentar el mito de la otredad.

En el estudio de Lauren Berlant y Michael Warner (1998 [1991]) que denomina *heteronormatividad* a dicho sistema de contención y control social, se abordan narrativas dominantes y constituyentes de una sociedad modelo

reproductiva desde ideales, derechos y obligaciones para los individuos inscritos dentro de la norma social; desde ellas, no se toleran desviaciones, lo que lleva a la exclusión y discriminación del orden social de aquellos individuos que no comulgan con dicho modelo reproductivo. Estos discursos han tenido —y siguen teniendo— consecuencias perjudiciales para la comunidad sexodiversa al activar, con facilidad, discursos de odio que se perpetúan en la sociedad desde la etiqueta de “desviación de la identidad normativa”, la cual encasilla a la comunidad sexodiversa en la subcultura y limita su integración. Este mecanismo de control ha crecido, se ha multiplicado y ha evolucionado para adaptarse a los cambios sociales, pero ha permanecido autorreplicable, lo que resulta evidente, en mayor o menor medida, en la representación de masas de lo sexodiverso. Esto ha forzado a la sexodiversidad a definirse y representarse desde la otredad.

Otra consecuencia del *mito heterocentrista* ha sido la contestación a este por un discurso activista sexodiverso en pro de los derechos humanos que ha buscado oponer, corromper y desvirtuar el mito con el objetivo de causar un cambio reaccionario en la historia de la comunidad sexodiversa. Este discurso ha definido las estrategias representativas, la historia y el discurso de obras audiovisuales sexodiversas desde sus primeros inicios reivindicativos, lo que ha marcado un antes y un después en la forma en que lo sexodiverso se veía y se representaba a sí mismo.

Así, el mito se ha convertido en protagonista de lo sexodiverso, tanto por reproducir ideas opresivas que buscan acallar las expresiones sexodiversas como por inspirar estrategias y espacios reivindicativos desde los que pudiera autodefinirse. La exploración de este mito —de su origen y de las estrategias sociales y culturales de las que se vale— se hace esencial en esta investigación por su asociación productiva en la creación de significantes narrativos que ha contribuido a la aparición de una subcultura, con objetivos y estrategias representativas presentes en los medios audiovisuales. Estas estrategias han alejado a lo sexodiverso de una representación más transparente y lo han “cargado” de ideología, complicando de este modo la definición de identidades complejas y la representación de realidades diversas que forman una comunidad altamente heterogénea.

En el siguiente apartado se define el mito heterocentrista como un conjunto de mecanismos autorreguladores que buscan controlar, despojar o mermar la autorreflexividad de poblaciones minoritarias para así “armarizar” y limitar su autorrepresentación. Se analizan su uso en la representación heteronormativa de la sexodiversidad y la forma en que la contestación a ella ha retratado la identidad de un colectivo minoritario “unificado” y con narrativas propias de una subcultura que han inspirado a numerosos individuos. Estas historias establecen un discurso de modernización de sociedades globalizadas y transnacionales que podría lograr una mejora sustancial de los derechos de los individuos del colectivo LGBTIQ y, por tanto, de sus vidas. Igualmente, podría forjarse un nuevo significante sexodiverso institucionalmente reflexivo, que contaría con un movimiento académico, social y cultural que estudiaría las diferentes formas de expresión sexodiversas y su evolución en el espacio geográfico y sociotemporal; esto es, su influencia sobre las realidades locales de los colectivos desarraigados y la posterior transnacionalización del relato sexodiverso como epítome de la modernización de nuestras sociedades. Se estudian la formación de géneros, las nuevas identidades y prácticas sexuales, y los nuevos movimientos migratorios y nexos culturales con el fin de alcanzar un entendimiento más íntegro de la sexualidad humana como forma de expresión. En definitiva, en esta investigación, la definición de mito es primordial para entender las distintas estrategias narrativas desarrolladas en las últimas décadas sobre la representación del colectivo LGBTIQ y su evolución dentro del discurso transnacional más reciente.

2.1.1. MITOLOGÍA DE LO SEXODIVERSO

El mito se ha consolidado tradicionalmente como una tecnología de narración opresiva para segregar a los constituyentes del colectivo LGBTIQ de la sociedad. Desde la autoridad de la narrativa constituida, relata el poder del mito y argumenta cómo engendra su poder desde el vacío entre su sentido y forma:

Como suma de signos lingüísticos, el sentido del mito tiene un valor propio, forma parte de una historia, la del león (como poder imperial) o la del negro (como oprimido): en el sentido ya está construida una significación que podría muy bien bastarse a sí misma, si el mito no la capturara y no la constituyera súbitamente en una forma vacía, parásita. El sentido ya está completo, postula un saber, un pasado, una memoria, un orden comparativo de hechos, de ideas, de decisiones. Al devenir forma, el sentido aleja su contingencia, se vacía, se empobrece, la historia se evapora, no queda más que la letra (Barthes, 1999 [1957,1980], p. 113).

Al producir conocimiento que no conecta ni está ligado a su fuente de origen y dada su variada riqueza semiótica, el mito desarrolla una naturaleza altamente influenciable, de gran alcance social, adaptable a casi cualquier situación que perdura en el tiempo. El mito se abre paso en la narración a través de la repetición, forjándose en formas narrativas y arquetípicas hasta establecer un tono y significado (Pullen, 2009, p.17). El valor gallardo del caballero, la comprensión femenina, la promiscuidad del hombre gay, etc. son, definitivamente, sumas lingüísticas con un sentido completo que postulan un saber y una memoria, pero se encuentran vacías de contenido individual para describir individuos; sin embargo, encasillan, se reproducen y oprimen al limitar la capacidad de acción del individuo y, al instituirse como autoridad narrativa, se imponen como una ley social. Barthes también nos recuerda el poder de adaptación del mito desde el sentido y la forma: ésta debe enraizarse y alimentarse desde aquél para esconder dentro de él sus mecanismos de acción. El autor señala, precisamente, que aquello “que define al mito es este interesante juego del escondite entre el sentido y la forma” (p.210).

Desde aquí surge la problemática del mito contra las minorías sociales, en general, y la sexodiversidad, en particular: al ignorar la necesidad de representación de realidades sociales diversas que no comulgan con el *statu quo* y al distanciar estas identidades de la autoridad narrativa, se instaura el potencial represivo en contra de la identidad diversa. Ahondando en esta idea, Hayden White advierte sobre la frecuencia en que se encuentran agentes narrativos que parecen militar dentro de las narrativas de ficción a favor o en contra de un sistema legal determinado e, igualmente, sospecha que “la narrativa en general [...] tiene que ver con los tópicos de ley, legitimidad y, generalmente, autoridad (White, 1990, p.13)”⁵.

Así, el mito comenzó a imponerse como ley literal en la representación y consiguió, desde la tecnología social de la censura (explícita o indirecta desde la autocensura), imponerse y legitimarse desde postulaciones religiosas, científicas y morales; de este modo formó la opinión dominante de que la sexualidad no es un hecho natural, sino que está construida socialmente. Sin embargo, el concepto tradicional de la sexualidad, como un impulso natural que debe ser controlado y regulado para mantener el orden social, se forjó en Occidente con fuerza y funciona como un operador clave en discursos fundacionales de su sociedad. Donna Haraway apunta que la naturaleza, al mostrarse desde su forma pura, en contraste con la cultura, se ha propuesto como:

[una] zona de coacciones, de lo dado y de la materia como recurso. La naturaleza es la materia prima necesaria para la acción humana, el campo de la imposición de la voluntad y el corolario de la mente. También ha servido como modelo para la acción humana, como poderosa base del discurso moral (Haraway, 1997, p.102 citado en Ceballos, 2005).

⁵ Todas las citas contenidas en este trabajo y escritas originalmente en inglés han sido traducidas por el autor. En este caso, la cita original es la siguiente: “this raises the suspicion that narrative in general (...) has to do with topics of law, legitimacy, or, more generally, authority”.

En gran parte de la narrativa sexodiversa actual, se retoman la idea de la naturaleza y su resignificación, y su redefinición de “ser natural” en las sociedades modernas y en narrativas transnacionales desde el retrato de nuevas identidades sexuales. No obstante, desde la idea de la naturaleza como modelo del discurso moral, todo lo innatural no ha sido considerado saludable, ni moral, ni legal o recomendable (p.102). Así, al ligar lo que puede ser el impulso más animal del ser humano a la función reproductiva, se legitima la necesidad de la heterosexualidad como única identidad sexual permitida y se rechazan otras identidades como contranaturales. De esta manera, se forman las bases para un marco normativo que produce, regula y reproduce las identidades sexuales y que Judith Butler denomina *matriz heterosexual*.

Butler, desde sus estudios de género en su extensa obra, recalca que la relación causal entre sexo, género y sexualidad se “actualiza en las prácticas de género, entre las que se incluye un deseo y una práctica sexual orientados hacia un objeto del sexo ‘opuesto’” (Córdoba García, 2005, p.52). Se apunta a la función del género como otra tecnología de control social que genera un cambio en la direccionalidad causal entre sexo y género, y se propone el sexo como un efecto de la división social entre los géneros, que a su vez fungiría como dispositivo político de reproducción de la heterosexualidad (p.35-37). Igualmente, la construcción de una dicotomía entre los géneros, desde una diferenciación entre lo masculino y lo femenino —eje central de la matriz heterosexual—, se presenta necesaria para definir los roles que controlarían individuos desde tecnologías políticas de control justificados en lo natural, lo que se conseguiría “por medio de las prácticas del deseo heterosexual” (Butler, 1990, p. 55-56). Sobre la necesidad de la alteridad para las definiciones de género, Butler señala lo siguiente:

El género puede denotar una unidad de experiencia, de sexo, género y deseo, solo cuando sea posible interpretar que el sexo de alguna manera necesita el género —cuando el género es una designación psíquica o cultural del yo— y el deseo —cuando el deseo es heterosexual y, por tanto, se diferencia mediante una relación de oposición respecto del otro género al que desea—. Así, la coherencia o unidad interna de cualquier género,

hombre o mujer, requiere una heterosexualidad estable y de oposición (Butler, 1990, p.55).

Desde esta dicotomía y estas expresiones altamente diferenciadas se darían las bases para la creación de un entorno natural en el que el mito podría ejercer su labor de control social para limitar la expresión de otras formas de expresión sexodiversa. Como otro efecto de esta matriz heterocentrista se encuentra lo que Córdoba García (2005) denomina *inflación discursiva* sobre el discurso alrededor del sexo heterosexual, como otro mecanismo destinado a producir verdad sobre la sexualidad. Desde esta inflación discursiva, el sexo sería un secreto que debe descubrirse y revelarse a través de técnicas de control y, dentro de este mundo de verdades y secretos, la homosexualidad se convertiría en un secreto que tendría que ser escondido a toda costa (p.47-48) y que se debe controlar con leyes y prohibiciones sociales como método de contención.

Jeffrey Weeks (1993 [1985]) apunta, además, al discurso contradictorio que forja la paradoja desde el mito de la heterosexualidad y que ha dominado las narraciones dominantes en la representación de las identidades sexodiversas, en su categorización científica y moral, y en la legislación de la mayoría de Estados-nación desde la segunda mitad del siglo XIX: “La heterosexualidad es natural, pero debemos alcanzarla; es inevitable, pero está sometida a un peligro constante; es espontánea, pero, de hecho, debemos aprenderla” (Weeks, 1993, p.145-146). Por otra parte, la sexodiversidad representa un peligro al que están sometidos todos los sujetos. De esta manera, la sexualidad se constituye como una construcción netamente social en la que funciona una relación de poderes fluctuantes que existe con anterioridad a los sujetos y los produce, creando una inseparabilidad entre poder y resistencia, ya que “ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder” (Foucault, 1976, p.116). Dicha imposibilidad de separar la resistencia del poder crea “un efecto precario de una red de relaciones que la excede y que, por medio de redistribuciones y reconfiguraciones, pueden transformarlo” (Córdoba García, 2005, p.32), replicándose constantemente desde el mito, sin importar la estrategia de control.

El mito ha funcionado bajo la necesidad de control de la sexualidad en la sociedad desde dos posiciones que, aunque aparentemente antagónicas, funcionan bajo el mismo discurso naturalista que busca acallar las representaciones diversas de la sexualidad. Córdoba García (2005) explora una primera posición conservadora, también llamada *funcionalista-evolucionista*, que presenta a la sociedad remitiendo a su esencia desde las características que definen la naturaleza humana (como el trabajo, la razón y el sexo). Éstas forjan un orden social basado en la disciplina de la sexualidad desde discursos de contención que incluyan “la localización, control y observación” (p.25) y en el que todo aquello que considera desestabilizador de lo natural, como el exceso sexual, es presentado como la máxima expresión de la disidencia, que debe ser controlado y censurado desde todas las instituciones a su alcance (la familia, la educación, la medicina, la psicología, etc.).

Por otro lado, también se explora cómo, desde la segunda mitad del siglo xx, el discurso de liberación sexual ha afectado al mito, que se ha adaptado en lo que Córdoba llama *funcionalismo diferido*. Desde éste, se reconoce que la represión del orden social lleva a la limitación del pleno desarrollo del individuo, que puede ser perjudicial para la sociedad en general a largo plazo, y reconoce la necesidad de visibilizar la existencia de ciertas minorías amparadas por derechos humanos desde la evolución de una supuesta apertura social.

Sin embargo, esta forma adaptada del mito intenta inscribir tolerancia con un “lavado de cara”, demostrando modernidad, pero se sigue rigiendo por la moralidad normativa que busca contener la expresión de lo diferente dentro de determinados parámetros y estereotipos. Al negarle la autoridad narrativa al discurso minoritario, se continúa negando la agencia social al sexodiverso, quien solo desde narrativas marginales, inspiradas en un horizonte de liberación, consigue superar el mito y el discurso de represión determinado por la matriz heterocentrista (Córdoba García, 2005, p.26). Es importante señalar que ambas variaciones del mito heterocentrista han sido ampliamente difundidas en distintas realidades del globo y atañe a esta investigación por su alto valor jerárquico y su función altamente aceptada, en especial, en países emergentes y poscoloniales. Diversos académicos, que se estudian más adelante, apuntan a la conexión del

colonialismo (Boellstorff, 2005; Jackson, 2009a, 2009b, 2011; Pullen, 2009, 2012; Yue, 2014) y a la propagación de la modernidad desde el capitalismo (Jackson, 2009a, 2009b, 2011) con la inscripción de estos mitos de contención como característica de las sociedades modernas, que enraizarán las diferenciaciones de género y sexo que permanecerán con fuerza dentro de las estructuras institucionales de poder fuera de Occidente.

Posiblemente una de las consecuencias primordiales de la constitución del mito que determina la escasez histórica de representación sexodiversa sea que lo diferente aprende a aceptar su invisibilidad y su levedad en la estructura social. Es lo que Eve Kosofsky Sedgwick (1990) denomina *epistemología del armario*. Este “armario” contiene la gestión del poder de la visibilidad, el silencio, el secreto y su *habitus*; es decir, el silencio establecido por la heteronormatividad a realidades sexodiversas.

El concepto del armario se constituye como acto discursivo y determina su control a través de la separación de lo diferente de la norma mayoritaria, desde una segregación legal, jurídica, médica y/o social, que controla al sexodiverso y produce su figura estigmatizada. Esto hace que se acostumbre a habitar y a expresarse socialmente en zonas fronterizas, o “armarios”, que pueda considerar seguras, como espacios anónimos, callejones oscuros o zonas fronterizas en los que el sexodiverso puede ejercer su sexodiversidad evitando el juicio social. Este *modus vivendi* —muy extendido en muchas sociedades, en especial aquellas en las que las legislaciones persiguen o limitan la definición de ciudadano con plenos derechos al disidente sexual— ha funcionado como una forma de asimilación para la supervivencia en sociedades heterocentristas. Asimismo, ha creado códigos aceptados y leídos por sexodiversos que han derivado en la reapropiación de elementos narrativos, muchas veces representados ocultamente para ser leídos, reinterpretados y agenciados por una comunidad LGBTIQ que los conoce y utiliza para sentirse interpelada.

2.1.2. EL “ARMARIO” Y PRIMERAS REPRESENTACIONES (IMPLÍCITAS) DEL MITO SEXODIVERSO

El mito heterocentrista encuentra en la censura una institución de control social y una herramienta eficaz para el control de la representación de lo sexodiverso. Incluye leyes de contenido moralista y normas de buenas costumbres que dominaron las sociedades hasta la primera mitad del siglo xx bajo una férrea vigilancia y que limitaron cualquier tipo de expresión sexodiversa. No obstante, esta discusión no quiere solo reivindicarse en contra de una legislación prohibitiva, vertical e institucional. Como afirma Pierre Bourdieu (1999), la censura es inherente a toda enunciación dentro de un contexto determinado, desde la misma esencia del lenguaje, y se forja en esquemas sobre cómo obrar, pensar y sentir de los individuos en función de su posición social. Es lo que este autor denomina *habitus* (p.109-134).

El mito se construye dentro de sociedades disciplinarias, integrándose e internalizándose en un proceso de comunicación y autorregulándose desde conceptos abstractos como el escándalo, la vergüenza o las buenas costumbres. Esto perpetuaría la invisibilidad de la sexodiversidad en la sociedad mayoritaria y la condenaría a la marginalidad o al “armario” como único espacio disponible de interacción. En este apartado se pretende analizar la evolución de las primeras formas de representación de expresión sexodiversa, las cuales habitaban en el mito y limitaban al colectivo desde narrativas que invisibilizaban la sexodiversidad o la encasillaban en un estereotipo.

Consideramos el “armario” como una forma extendida de autocensura que ha limitado ampliamente la producción de nuevos discursos de la sexodiversidad, tanto en Occidente como en Oriente. Después de décadas de censura institucional y de “taquilla”, como síntoma de una realidad social que negaba la sexodiversidad, el “armario” se encontraba cómodamente institucionalizado en los medios. El silencio de voces y miradas sexodiversas y su ausencia como protagonistas en los textos audiovisuales consolida la hegemonía del mito y del trato opresor a formas disidentes de la sexualidad, lo que marca la ausencia de una representación inclusiva de la sexodiversidad por muchos años. La

representación de la sexodiversidad “armarizada” es lo que Alfeo (2003) denomina *representación oculta* de los significantes que definían la sexodiversidad. Por una parte, dicha estrategia fue una manera efectiva de no representar explícitamente elementos que consideraba perversos y desestabilizadores, desde una censura directa o indirecta sobre lo sexodiverso — lo cual incluye políticas oficiales o la autocensura desde la producción, la distribución y la taquilla aún muy presente en el cine comercial).

No obstante, en una época plagada de representaciones mitificadas —con apropiación de silencios, del subtexto y de algunos significantes—, lo sexodiverso encontró en la mencionada estrategia un sitio de resistencia para establecer una representación implícita de la sexodiversidad, la cual —mediante diferentes signos basados en estereotipos, paradigmas de personajes y tramas específicas— utilizaba el subtexto para que realizadores y una audiencia entrenada a leer “entre líneas” lo leyera desde la intertextualidad. Muchas películas tomaron este referente de representación implícita. La primera fue la película muda *Las Alas* o *Vingarne* (Mauritz Stiller, 1916), considerada el primer film que representa lo sexodiverso, o *Diferente* (Luis María Delgado, 1961), la primera película española que consiguió sortear a los censores con un musical dramático que sugiere la homosexualidad de su protagonista, sin ser totalmente denotativa.

Las características principales de estas películas, según Alfeo, son “su vaguedad y ambigüedad e indefinición absoluta en el tratamiento de la homosexualidad [... junto con el] empleo de referencias extradiscursivas para especificar con exactitud su objeto” (Alfeo, 2003, p.35); que llevarían siempre a la eterna discusión de “es o no es”. En el documental *The Celluloid Closet* (Rob Epstein y Jeffrey Friedman, 1995), basado en el clásico homónimo de Vito Russo sobre la representación reivindicativa, se presentan variados subtextos de películas modernas de Hollywood que describen en detalle la representación oculta —muchas de ellas inclusive después del levantamiento de la censura del Código Hays— de géneros, épocas y muy variadas tramas, como *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *La soga* (Alfred Hitchcock, 1948) o *Gilda* (Charles Vidor, 1946). También se observa en *Thelma y Louise* (Ridley Scott, 1991), *Color*

púrpura (Steven Spielberg, 1985) y *Tomates Verdes Fritos* (Jon Avnet, 1991); estas dos últimas películas estaban basadas en libros que incluían tramas sexodiversas explícitas y que fueron ignoradas en su adaptación cinematográfica. Estos son solo algunos ejemplos documentados de una representación implícita que orquestaba una detallada construcción de tramas que escondían la expresión sexodiversa de algún personaje principal o protagonista.

Dentro de esta estrategia de representación, se evidencia un potencial positivo que explora significantes no literales desde una profunda lectura del texto audiovisual que deriva en obras complejas y creativas con gran potencial narrativo. Inclusive Mira (2008) argumenta que esta inquietud por desvelar, imaginar, desear y descifrar contribuiría al interés por estas obras: “Si el tema tiene un interés, se debe precisamente a esta zona de penumbra, a las zonas fronterizas, a las ambigüedades, lo que el espectador adivina o intuye, lo que quiere adivinar o intuir” (p.96).

Sin embargo, la representación oculta sigue imprimiendo una negación a la realidad sexodiversa que habita en la autocensura del “armario”, y la aceptación de un *statu quo* por parte de la industria y de un público mayoritario que sigue sintiéndose incómodo con la representación de la sexodiversidad. Todavía se observa desde Hollywood, Bollywood y otras potencias de cine comercial que dicha representación muestra la dominancia del mito bajo la autoridad de la crítica heterosexista que ha contenido la sexodiversidad de la representación audiovisual en general. Esta parece haber sido utilizada para establecer un *habitus* social como estrategia social “armarizante” para acostumar a su audiencia a la ausencia de una representación de la sexodiversidad en la expresión mayoritaria, lo cual ha derivado en la marginalidad.

Como ejemplo del efecto de la censura de taquilla y de la representación oculta es interesante explorar el caso de la tailandesa *The Love of Siam* (Chookiat Sakveerakul, 2007), película con una trama de amor homosexual explícito que logró sobrepasar con éxito las censuras de taquilla lanzando una estrategia de *marketing* que obvió su etiqueta de “película sexodiversa” al promoverla como una película de género romántico de amor juvenil con reconocidos actores como

protagonistas. A pesar de que Sakveerakul insiste en que la razón de esta estrategia es que esta no es una película de amor homosexual sino de amor entre adolescentes⁶ (Farmer, 2011, p.88-89), la representación de la sexodiversidad de esta pieza es totalmente denotativa. Esto nos lleva a pensar que la estrategia de *marketing*, ya sea considerada como “armarizada” o inclusive normalizada (incluía pósteres y campañas publicitarias obviando la relación homosexual entre sus dos protagonistas), fue diseñada con el propósito de, al menos, crear polémica.

The Love of Siam no solo logró crear polémica, entrar en la taquilla comercial y romper récords de taquilla; además, gracias a (o a pesar de) la visibilización creada por el debate formado por dicha campaña —que fue acusada de engañosa— consiguió ubicarse como una película de culto tailandesa e inspiraría un movimiento de películas sexodiversas comerciales con diferentes estrategias narrativas. (Farmer, 2011, p.87-90). Este caso parece ser uno de tantos ejemplos de cómo la censura de taquilla frena el acceso al significante a un público que parece estar preparado para enfrentarse a distintas expresiones identitarias y en el que se muestra hasta dónde extiende su poder la “epistemología del armario”.

Igualmente, se hace fundamental para esta investigación evaluar la evolución del mito en las primeras representaciones denotativas de la homosexualidad en los años sesenta, en especial después del crecimiento que experimentó la representación global del individuo sexodiverso desde los años sesenta, cuando empezó a caracterizarse desde la otredad y a representarse como un objeto pasivo sin control de su propio destino. El estereotipo —herramienta común y útil para representar a cualquier minoría— se encarga de limitar la expresión diversa de maneras que encasillen a la minoría para que pueda ser entendida y mediada desde la subjetividad de la mayoría (Mira, 2008, p.67). Este repertorio de representaciones denotativas está claramente centrado en paradigmas que se inscriben en los prejuicios hacia la sexodiversidad, los cuales se moldean e insertan ideológicamente en el texto hasta materializar la

⁶ Entrevista incluida en el texto de Farmer.

representación del mito social en la historia y, especialmente, en el personaje a partir de su formación y su caracterización externa en función de la trama.

Hamon (1977) nos recuerda que un personaje es esencialmente un signo conectado desde un significante a un significado; por tanto, se debe considerar el valor y la relevancia del origen de estos signos originados normalmente desde realidades inscritas en discursos diversos, alimentados por el momento histórico, por discursos científicos y por tecnologías de la sociedad que definen las estrategias de representación de una imagen y que varían en función de la evolución del significado de estos signos. Así, la representación mítica de personajes siempre varía, muta o evoluciona desde la valoración subjetiva de la sociedad, para darle validez a sus mitos sociales.

Mira (2008) explora distintos paradigmas de personajes basados en el estudio de películas de distintas eras y reconoce etiquetas identitarias, estereotipos completos y estrategias de discursos que fortalecen el mito y lo extienden: el malvado, el psicótico, la inversión del afeminado/marimacho, o el asexual y abstemio (denominado por Mira el *buen homosexual*). Estos paradigmas han dominado la representación de la sexodiversidad, así como de sus tramas asociadas a la delincuencia, la locura, la depresión y la perversión, y han establecido la aceptación social de éstos como valores míticos dentro del ideario social en la mayor parte del siglo XX, lo que ha amordazado el potencial homoerótico y limitado la agencia social de la sexodiversidad desde un discurso de autoridad.

Las primeras caracterizaciones de la sexodiversidad en muchas partes del globo muestran estos mecanismos de control apoyados por el discurso de autoridad de la crítica silenciando, desautorizando y neutralizando la representación minoritaria y, consecuentemente, desactivando la importancia de la lectura del deseo o potencial homoerótico en ella. *Víctima* (Basil Dearden, 1961) o *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977), por nombrar dos ejemplos de primeras representaciones de la sexodiversidad, se atrevieron a visibilizar la opresión de individuos homosexuales fuera del “armario”, lo que implicó un

cambio significativo para el sexodiverso al verse representado en la pantalla por primera vez.

No obstante, estas narrativas construían discursos apoyados en juicios y etiquetas basadas en el escándalo, la repugnancia o la compasión, pero parece que la falta de imágenes positivas de la sexodiversidad terminó por contener el deseo y la mirada sexodiversos. El primer Cine Maricón latinoamericano (Venkatesh, 2016), el cual incluyó la figura del llamado *joto* (maricón) en el género erótico de ficheras de los años setenta en México, se presenta como un ejemplo de esta forma de representación que, a pesar de visibilizar la sexodiversidad y cuestionar la injusticia hacia ella, valida un mito carente de autoridad narrativa.

Igualmente, es imperativo resaltar que la utilización de estereotipos desde el poder ha contribuido a la asociación tradicional de lo sexodiverso a un universo unificado, el cual incluye todas las identidades disidentes de la sexualidad como entes fijos y desviados que debían ser representadas desde la otredad y rechazadas a toda costa. A partir de la obra de Foucault, Pullen (2009) explora el sujeto unificado como un ente normativo que blinda la hegemonía de los discursos dominantes y que distancia a las minorías de la sociedad mayoritaria, marginalizando así sus logros, su lugar en la historia moderna y su representación (p.80-81). Desde los márgenes, se afianza su exclusión y fragmentación, y se niega su representación en la sociedad mayoritaria para ser perpetuado dentro de la imagen de otredad; así las cosas, su alternativa es el “armario” o la autocontención. Más adelante, se analizan las consecuencias del sujeto unificado dentro de las nuevas estrategias narrativas de representación de la sexodiversidad, que todavía se presenta problemática tanto dentro como fuera de Occidente.

Es interesante evaluar, además, cómo el mito ha evolucionado de diversas formas en cada realidad social. En ella, su propia especificidad cultural y los híbridos coloniales se han adaptado para mitificar las minorías sexuales. Como se explica más adelante al explorar la representación sexodiversa fuera de Occidente, el mito se ha expandido en distintas realidades y se ha enraizado con diferencias en distintas realidades culturales. Pullen (2012) y Boellstorff (2005)

destacan el papel del colonialismo y las leyes coloniales impuestas sobre regiones de África, América y Asia, que introducían severos códigos contra la homosexualidad, en especial en excolonias británicas, desde un proceso que buscaba modernizar sociedades primitivas. Por otra parte, Jackson (2009a, 2009b) estudia cómo la modernización y el capitalismo han sido factores de propagación de valores míticos de la representación diversa y de la dicotomía femenino-masculino, inclusive en países en los que no existió colonialismo (como Tailandia y Japón) pero que experimentaron importantes procesos urbanizadores y modernizadores.

De estas realidades surgen, como expresión mítica local, figuras como “la loca” o “el maricón” en la cultura hispanoamericana. Estos conceptos son cercanos a la definición coloquial de queer y aún hoy están muy vinculados con la vergüenza y la burla (como señaladores éticos), así como con la extravagancia (como valor estilístico) (Venkatesh, 2016). Igualmente, lo transgénero está altamente mitificado en Asia; así, tradicionalmente el eunuco de la dinastía Qing de China ha sido despreciado desde la modernización del país y, especialmente, durante la Revolución Cultural china (Chiang y Wong, 2016). Lo mismo ocurre con los *hijras* en la India, que viven altamente mitificados y se les asocia con el mal de ojo, y con los *kathoeys* (*ladyboys*) en Tailandia, que sufren el rechazo desde su mitificación. También el documental *Call me Kuchu* (Katherine Fairfax Wright y Malika Zouhali-Worrall, 2012) alega que el evangelismo fundamentalista cristiano, proveniente de EE. UU., inspira no solo la mitificación de lo sexodiverso sino también un discurso de odio abierto en Uganda, un país en el que en el año 2014 casi se promulga una ley antihomosexual, la cual hubiera incluido la pena capital. Este argumento se presenta interesante, al enraizarse de tal forma que niega los derechos humanos a los sexodiversos como agenda neocolonialista de Occidente y no reconoce los orígenes híbridos de la mitificación del sexodiverso, entre los cuales están un pasado colonial y procesos neocolonizadores desde agendas religiosas fundamentalistas de origen occidental. De esta forma, se presentan la complejidad y la diversidad del mito heterocentrista desde su versión globalizada, que contiene claramente un intercambio transnacional importante en el último siglo. Esto revela la importancia y la necesidad del estudio de lo transnacional y

de la representación de la sexodiversidad, así como de sus consecuencias en individuos y colectivos globales.

No obstante, lo más relevante de estos mecanismos son las conexiones de las raíces que emanan del mito, ya que “las verdaderas unidades constitutivas del mito no son relaciones aisladas sino haces de relaciones, y solo en las combinaciones de estos haces las unidades constitutivas adquieren una función significativa” (Levi-Strauss, 1974, p.234). Levi-Strauss revela que la producción del mito implica la conjunción persistente de momentos particulares (Pullen, 2009, p.19); esto crea mitos más extensos y complejos al resurgir desde su reafirmación o inclusive desde su rechazo.

Tomando como punto de partida el concepto de poder de Foucault, se puede leer que la resistencia al mito ofrece, sin duda alguna, el potencial tanto de redefinir la identidad como de reafirmar las preocupaciones míticas y discursivas. La reivindicación de la otredad se abre así como otra alternativa al objeto unificado para redefinir los valores míticos inscritos desde las autoridades sociales. Pullen (2009) ejemplifica dicha paradoja con un excelente monólogo de la serie dramática de televisión británica *Queer as Folk* (Russell T. Davies y Nicola Shindler, 1999). En él, uno de sus protagonistas, Stuart, en un enfrentamiento con su madre —quien aparentemente desconoce la sexualidad de su hijo—, debe adentrarse en el estereotipo para redefinirlo. Al rechazar la vergüenza asociada a éste, reconstruye una identidad marcada por la diferencia y reasigna el significado del mismo mito (Pullen, 2009, p.19),

[...] porque soy queer. Soy gay, un homosexual soy una marica, un maricón, un mariquita. Soy una nena. Me gusta que me den bien. Soy una reina, un sodomita, un puto. [...] Follo y me gusta que me follen, la como y me gusta que me la coman. Les como el culo y se las casco, y cada hombre ha tenido el mejor momento de su vida. Y no... no soy un

perverso⁷ (*Queer as Folk*, Russell Davies y Nicola Shindler, 1999; citado desde Pullen, 2009, p.159-160).

Así pues, es esencial comprender el establecimiento del mito heterocentrista en las sociedades diversas y sus estrategias como eje central de producción de significados de lo sexodiverso y de la contención de la agencia sexodiversa durante gran parte del siglo xx. Venkatesh (2016) apunta que la representación del sujeto sexodiverso ha existido en la mayor parte del siglo pasado, pero el problema radica en su falta de autoridad para formar ideas dominantes dentro del discurso y para construir nuevas historias. Estos mitos inevitablemente han causado tensión, ya que son componentes potentes de la narrativa que dominan la construcción social y forman grietas en la realidad social, con lo que la limitan, y, por tanto, distancian a los sexodiversos de la sociedad mayoritaria al imponerles una identidad unificada de alteridad.

A partir de la obra de Sinfield (1994) sobre los efectos de los juicios a Oscar Wilde desde 1895 sobre la expresión sexodiversa, Pullen concluye que la representación de estos juicios como espectáculo social, cultural y jurídico marcó la transformación del sodomita en mito y creó una identidad subjetiva que conectaba con lo afeminado, lo artístico, el entretenimiento, la inmoralidad, el lujo, la ociosidad, la decadencia y el esteticismo (Pullen, 2009, p.52). De forma similar, Mira (2008) apunta que se hace un uso estético del mito en su representación, lo cual refuerza el arquetipo glamuroso, desviado y extravagante pero carente de significado narrativo. Así, estas imágenes de perversión operan como tecnologías que determinan los comportamientos permisibles y prohibidos para, de este

⁷ Parte de un monólogo del guion de *Queer as Folk* (Russell T. Davies y Nicola Shindler, 1999) en Pullen (2009), de Stuart con su madre: "[...] because I'm queer. I am gay, I am homosexual, I am a poof, I am a poofier, I am a ponce. I am a mum boy, batty boy, back side artist, bugger, I am bent. I am that arse bandit. I lift those shirts. I am a fagot arsed, fudge packing shift stabbing uphill gardener. I dine at the downstairs restaurant. I dance at the other end of the ballroom. I am moses at the parting of the red cheeks. I fuck and I am fucked. I suck and I am sucked. I rim them and wank them, and every single man has had the time of his life. And I am not a pervert".

modo, controlar a la población y segregar a la otredad de lo natural desde un estereotipo que provoca una mayor contención en lo sociocultural.

Sin embargo, la mayoría de las sociedades globales no han conseguido contener completamente lo sexodiverso dentro del mito. Este ha evolucionó a una forma social que, en su transformación, engendró identidades culturales plurales, contenidas y segregadas durante muchos años, las cuales han intentado cohesionarse y expandirse en la sociedad desde la reivindicación por su existencia y un sentido de colectivismo, impulsado gracias al activismo social, tan enraizado en el mundo occidental. Estas nuevas identidades culturales variaron esencialmente la representación de lo sexodiverso en el ámbito audiovisual mediante diferentes estrategias que marcaron distintas etapas de la representación de lo sexodiverso. En las primeras de estas representaciones se observan discursos y estrategias más o menos reivindicativos que retratan a un nuevo individuo sexodiverso que es protagonista y agente de la narrativa. Así, se trata de historias que cambian la expresión de la sexodiversidad en el cine. Igualmente, estas primeras representaciones fueron evolucionando para adaptarse, desde movimientos transnacionales de la expresión sexodiversa, a las especificidades de los mitos y censuras de las realidades locales, nacionales y globales. Este cambio propicia la aparición de nuevos “*discursos en primera persona*” que se propagan por el globo y producen nuevas formas de discursos de identidad sexodiversa.

2.1.3. DISCURSOS EN PRIMERA PERSONA: CIUDADANÍA ÍNTIMA Y MODELOS DE SEXODIVERSIDAD

Con sus ideas de ciudadanía sexual íntima, Ken Plummer (1997) nos lleva a considerar la relevancia del potencial narrativo de comunidades sexuales minoritarias oprimidas, en especial durante una era de sociedad confesional en la que el hecho de desvelar historias sexuales se presenta como parte fundamental de nuestra naturaleza sexual (p.102) y donde la búsqueda de la verdad, inspirada en el modernismo científico, ha dominado diversas estrategias narrativas. “La idea de que la cultura puede ser vista como historias, que el mundo social es un texto, que la sociedad es un discurso o que las vidas son narrativas”⁸ (p.104) reducidas a un texto demuestra el valor de las historias en nuestras sociedades y la relevancia del control de la representación de las identidades sexuales.

Una “ciudadanía sexual” conjugada y ejercida por sus individuos y colectivos es principalmente relevante para las historias de opresión sexual, ya que, desde la autorreflexión y el uso de la verdad como ente liberador de aceptación, se logra “redimir” al sujeto de las redes opresoras, lo que le permite actuar desde ellas en un proceso de consolidación identitario que conlleva una red amplia de acciones conjuntas (Plummer, 1997). Éstas, a su vez, originan un intercambio de producción y consumo de historias cohesivas a partir de una frágil codificación-decodificación de las mismas por un colectivo desarraigado y desestructurado (Pullen, 2009), pero que agencia su pertenencia a su grupo desde la construcción de un relato subcultural. Esto le permitirá agruparse y conectarse en un mundo social lleno de negociaciones y ambigüedades que comprende flujos de poder emergentes.

Así, la lucha contra la representación mitológica del colectivo LGBTIQ, dentro del contexto de la otredad, se establece desde la preocupación del sexodiverso por ocupar un lugar en la historia dominante. Esto marca un paso

⁸ Cita original: “The idea that culture may be viewed as stories, that the social world is a text, that society is a discourse or that lives are narratives have all become contemporary commonplaces of social science”.

hacia delante en la representación histórica de lo sexodiverso. El fin de las censuras oficiales en Occidente, en gran parte logrado por el activismo de la ciudadanía sexual, la lucha por los derechos civiles y una modernización de sociedades individualizadas (Jackson, 2009a, 2009b, 2011), permite el surgimiento de unas primeras estrategias de representación denotativa de la sexodiversidad en Occidente bajo la autoridad narrativa de agentes LGBTIQ, que logrará autorretratar al colectivo e inspirar una mayor agencia sobre sus individuos. A su vez, la comunidad sexodiversa se agrupa para crear un espacio neutral de expresión en la subcultura, desde el que poder definirse en estrategias ideológicas compartidas de lo sexodiverso como un ente unido frente a la marginación social. Estas nuevas narrativas representadas inspirarían igualmente ejercicios de colectividad, domesticidad, crecimiento individual y libertad a cada individuo.

Los diversos discursos de la sexodiversidad evolucionaron en distintos momentos histórico-espaciales, inspirando un crecimiento exponencial de discursos propios y autoagenciados del significante sexodiverso. Éstos se propagaron de manera relativamente paralela en diversos países, desde un modelo híbrido que adaptó los siguientes discursos a diferentes escalas. Boellstorff (2005) indica que estas escalas pueden ser locales, nacionales, transnacionales o *glocales* (aquellas que incluyan las intersecciones de lo local/nacional y lo global) y contienen especificidades y elementos concretos, con los que agencian, adaptan, evolucionan y propagan nuevos discursos de la sexodiversidad que superan los conceptos de desviación y otredad creados desde el mito.

Diferentes estrategias, que Córdoba (2005) denomina *discursos en primera persona*, se desarrollan primeramente en Occidente, basadas en políticas alejadas de los discursos normativos de control desde la medicina, la psiquiatría y otros sistemas jerarquizados, y entran en vigencia, en coexistencia con distintas visiones de lo sexodiverso, desde la concepción del mito heterosexista y la “epistemología del armario”, mencionadas anteriormente. La importancia de estos discursos radica en el control de su autoridad narrativa otorgado por los medios para narrar su propia historia y desarrollar sus propios personajes y tramas que

pudieran retratar realidades sexodiversas, incertidumbres o sueños y que lograran, a su vez, potenciar una agencia social con poder de influencia entre individuos y colectivos sexodiversos.

El primero de estos discursos fue el de liberación gay y lésbico. Inspirado en el estallido del bar gay Stonewall en las noches del 27 y 28 de junio de 1969, se desarrolló fundamentado en “una concepción de la sexualidad de tipo humanista (y por lo tanto, esencialista y universalista), aunque parte de postulados construccionistas para conceptualizar la construcción de la homosexualidad como categoría” (Córdoba García, 2005, p.40). Dicho discurso se definía desde el concepto de la liberación de la sexualidad, al considerar ésta como universal, natural y polimorfa pero restringida por mecanismos de control social que derivan en la heterosexualización del deseo como proceso normativo de represión. Igualmente, esta postura considera que la opresión sexual está dominada por otras estructuras de explotación social, como el patriarcado y el capitalismo, desarrollando así sus discursos desde otras luchas inspiradas en el feminismo o la lucha obrera; aunque rechaza la resistencia sexodiversa desde estrategias identitarias, al considerar el mismo concepto de una identidad única y diferenciada como otro mecanismo de control social.

Un segundo discurso, desarrollado en los años setenta e inspirado en la lucha por los derechos civiles en EE. UU., llevó al llamado *modelo étnico*, en el que se configuró un discurso identitario basado en la afirmación de la diferencia de una identidad específica, que podría ser tanto natural e innata como política y cultural. Este discurso que empezaba a plasmarse desde la clandestinidad o el *underground* se diversificó hasta lograr agencia hacia políticas que han marcado un punto de inflexión en la cuestión LGBTIQ: la subcultura, un movimiento organizado que daría una nueva concepción a lo sexodiverso. Después de la evolución de los movimientos de liberación gay y lésbico, se crearon formaciones identitarias más organizadas que desarrollaron esta especificidad desde modelos diaspóricos identitarios, que consideran la subcultura gay y lésbica “patrias metafóricas” con individuos en un “exilio”, a veces clandestino, dentro de sociedades mayoritarias, pero que los agrupa por su sentido de desarraigo, elementos culturales en común y su visibilización como estrategia de

supervivencia. Este discurso, a su vez, evoluciona y marca dos tendencias: una “separatista”, liderada por el movimiento lésbico/feminista, que buscaba construir espacios específicos marginales de construcción de una cultura propia desde su diferenciación sexual, y otra “multiculturalista”, liderada por el movimiento gay, que afirmaba la diferencia y la especificidad, y buscaba integrar todos los colectivos definidos por sus respectivas diferencias.

Una de las especificidades de este modelo, según Córdoba García (2005), es la supresión de determinadas particularidades hasta llegar a cuestionar “la universalidad del modelo liberal de ciudadanía y las narrativas histórico-políticas occidentales que se basan en un silenciamiento de determinadas experiencias, prácticas y subjetividades particulares” (p.43). El establecimiento de este modelo identitario lleva consigo una reconstrucción de la narrativa histórica de un colectivo homogéneo, de características similares, en la línea de la realizada por modelos diaspóricos, en la que su simbología tiende a rechazar especificidades, que pueden verse apartadas y rechazadas por parte de una visión generalista y crítica.

La ruptura del modelo étnico se basó principalmente en las diferencias de los debates en torno a la pornografía, el sexo y el sadomasoquismo con la la comunidad lesbiana y su movimiento feminista. Igualmente, dentro de la comunidad gay y lesbiana, la constitución de una identidad homogénea basada en el concepto del hombre blanco o mujer blanca de clases medias urbanas (específicamente habitantes de los llamados *centros neurálgicos sexodiversos* o ciudades con nutridas comunidades gais o lésbicas como San Francisco, Nueva York o Londres) abrió un amplio debate sobre la necesidad de una exploración heterogénea de las identidades sexodiversas.

Por último, las consecuencias de la aparición del sida llevaron a un nuevo modelo de política de la identidad más crítico sobre el sentido de la especificidad de una identidad diferente de un colectivo heterogéneo que busca definirse desde su activismo y desde la teoría académica. No obstante, a pesar del surgimiento de un tercer modelo de discurso, el modelo étnico ha permanecido con fuerza dentro del colectivo LGBTIQ, y ha utilizado el cine y los medios audiovisuales de masas

como herramientas fundamentales de expresión. Esto lo ha llevado a desarrollar las estrategias narrativas que se explican más adelante.

El tercer modelo de discurso sexodiverso —que surge desde la subcultura pero que pronto se desligará de ella— sigue proponiéndose en oposición reivindicativa al mito heterosexista. Se trata del discurso crítico, consistente en estrategias basadas en las teorías y debates críticos queer que aparecieron entre finales de los años ochenta y principios de los noventa, especialmente en EE. UU. y en países anglosajones. Esta forma de pensamiento radicalmente diferente a la expresión subcultural busca desestabilizar los parámetros definidos sobre la sexodiversidad —tanto desde el heterocentrismo como desde el modelo identitario y su subcultura— narrando realidades e historias que destapan nuevas identidades y debates que conciernen al sexodiverso. Este modelo explora un discurso menos centrado en el significante de la sexualidad en sí y su oposición a toda visión negativista, al contrario que el modelo identitario, que considera cualquier imagen negativa como un ataque a su existencia. Así, el modelo crítico acepta la diversidad de su colectivo y las consecuencias de una vida de opresión que ha llegado a contribuir estereotipos, y, sin rechazarlos, los deconstruye y explora para agenciar sobre ellos.

Desde la deconstrucción de las representaciones sexodiversas en diferentes textos, este discurso explora cuestiones críticas sobre su propia identidad en un intento de ser más contundente en contra de aquellos discursos normativos que limiten la expresión sexodiversa y provengan de discursos heterocentristas o inclusive de discursos homófilos como los expresados anteriormente. El modelo crítico explora cuestiones fundamentales de la expresión y la performatividad que definen al sexodiverso, y, en especial, las estrategias usadas hasta el momento (a veces llega a autocuestionarse), con el fin de generar nuevas formas de analizar, pensar y sentir lo sexodiverso. Los debates de este discurso, que se llamará *queer*, incluirán la exploración de nuevas identidades poco representadas como los transexuales, los transgéneros

o los intersexuales, el sentido de pertenencia de minorías olvidadas como los seropositivos, formas de afecto alternativas como el sadomasoquismo y el *bareback*⁹, y, más recientemente, debates sobre la desidentificación desde la raza, minorías socioeconómicas, diásporas y la futuridad del proyecto en sí mismo.

Este discurso —que tendrá una gran acogida en sus inicios— se verá pronto cuestionado por sus diversas estrategias, su elitismo basado en el *boom* editorial protagonizado por grandes pensadores de lo queer y su separación de la agenda gay y lésbica, que llevará a su posterior separación del movimiento subcultural. Sin embargo, este proyecto ha evolucionado especialmente por su capacidad de autocrítica y de desarrollar relatos y estrategias narrativas conectadas con el mundo globalizado y sus nexos transnacionales. Diversas estrategias narrativas formarán parte de un proyecto modernizador crítico de la sexodiversidad, que permitirá expresiones creativas inspiradas en un movimiento *avant-garde*, con alta capacidad transnacional, y que acercará a la sexodiversidad a estrategias, desde fuera de la subcultura, que contribuirán a la creación de nuevas discusiones sobre la representación posmoderna, aproximadas desde el pensamiento poscontinental.

Asimismo, los discursos en primera persona han llevado al sexodiverso a expresarse desde el ejercicio de su ciudadanía sexual activa, con el que ha conseguido más espacios de expresión de su realidad, multiplicando así su representación; ésta, sin embargo, casi en exclusividad está limitada a la subcultura y a la expresión minoritaria.

Desde las tres estrategias de discursos señaladas —discurso de liberación, modelo étnico y discurso crítico—, que aún permanecen paralelamente vigentes, evolucionarán distintas estrategias narrativas de representación en Occidente que abarcarán distintas visiones de cómo se comprende la sexodiversidad. Cada discurso representa así una evolución histórica de las necesidades del colectivo,

⁹ Se denomina *bareback*, o sexo a pelo, a la práctica de tener sexo (especialmente sexo anal) sin preservativo.

que responde a la adaptación de nuevas realidades sociales. Se desproblematiza así el significante de la sexodiversidad en la comunidad mayoritaria, lo que mejora el porvenir de sus individuos. Desde cualquier forma de estos discursos, se entiende la necesidad el colectivo de involucrarse activamente en la producción de su propio relato y su historia contemporánea, así como del discurso sobre la sexodiversidad, para poder conseguir conquistas reales sociales, legales, económicas y culturales. Igualmente, estos discursos contribuyen al proyecto modernizador de lo sexodiverso y a la transnacionalización de ideas y estrategias que sobrepasan su subjetividad occidental para abrirse a realidades globales (Pullen, 2012) desde la formación de nuevos discursos, identidades y formas de expresión caracterizados por sus diálogos e hredes complejas de discurso que consiguen, en el cine y en los medios audiovisuales de masas, un *canvas* creativo de expresión que agenciará la ciudadanía sexual de individuos pertenecientes a colectivos minoritarios.

2.1.4. GLOBALIDAD SEXODIVERSA Y TRANSNACIONALISMO QUEER: HACIA UN MODELO HÍBRIDO

Como se ha explorado en la sección anterior, los distintos discursos de la sexodiversidad han tenido gran utilidad para lograr mostrar cambios reales en la sexodiversidad, desde avances en la consecución de derechos humanos hasta conquistas en la representación del signifiicante sexodiverso alejadas del mito heterocentrista. Así, se han producido ciertos logros en cuanto a los derechos humanos y a las condiciones de vida de individuos sexodiversos, incluida la casi total despatologización de gran parte de la sexodiversidad —con la excepción de la materia pendiente de la transexualidad y transgenerismo, que en el año 2017 experimenta una parcial despatologización en los manuales de la Organización Mundial de la Salud (OMS), pues pasará de tratarla como un “trastorno” a considerarla una “incongruencia”—. Asimismo, se ha producido una inclusión legal en sus derechos ciudadanos y de matrimonio igualitario, y se han promulgado leyes contra la homofobia en diversos países del globo.

Igualmente, como se desarrollará a lo largo de esta investigación, se observa una expansión de los discursos de la sexodiversidad en las últimas dos décadas desde estrategias desarrolladas especialmente en países tradicionalmente hostiles con la expresión de disidencias sexuales. Es precisamente este aumento de la representación en esos nuevos territorios lo que llama la atención, motivo por el que constituye parte del objeto de estudio de este trabajo. Dicha expansión del capital sexodiverso viene asociada a una corriente global de movilización del signifiicante sexodiverso, como afirman Cruz-Malavé y Manalansan,

La *queeridad* es ahora global. Sea en la publicidad, el cine, las artes escénicas, Internet o en discursos políticos sobre derechos humanos en democracias emergentes, imágenes de sexualidades y culturas queer

ahora circulan alrededor del globo ¹⁰ (Cruz-Malavé y Manalansan, 2002, p.1).

Diversos autores como Plummer (1997), Altman (1997, 2001), Farmer (2011), Weeks (2007), Drucker (2000) y Jackson (2009a, 2009b, 2011) han identificado el aumento de la expresión transnacional como una instancia de la globalización cultural desde diferentes discursos y estrategias que otorgan una mayor visibilización a esta mayor integración del afecto sexodiverso en las sociedades modernas. Estos avances, llamados por Altman (1997) *queeridad global*, han hecho que la expresión sexodiversa audiovisual evolucione a narrativas de primera persona en distintas partes del globo, forjando así identidades sexodiversas complejas que responden al mito heterocentrista y exploran otras consecuencias de este significante de la sexualidad desde diferentes contextos culturales.

Altman (1997) ya observaba el aumento exponencial de construcciones sobre la homosexualidad realizadas por narradores en primera persona, en realidades tan dispares como EE. UU., Indonesia, Tailandia o Italia, como un fenómeno que era preciso estudiar (p.424), dada la agencia que generaban en sus comunidades de origen. Estas nuevas construcciones se mostraban dentro de un debate modernizador de sociedades liberales que discutían los orígenes de la expresión sexodiversa y de su fenómeno global, especialmente por el valor ideológico en el que la sexodiversidad ha estado siempre inscrita.

Resulta interesante destacar que cada uno de los discursos sexodiversos desarrollados desde Occidente ha identificado en Stonewall el hito originario de la expresión sexodiversa, que ha sido representado como la contestación de un colectivo oprimido que buscaba controlar su destino desde la producción de

¹⁰ Cita original: "Queerness is now global. Whether in advertising, film, performance art, the Internet, or the political discourses of human rights in emerging democracies, images of queer sexualities and cultures now circulate around the globe".

formas de expresión que reflejaran su propia historia. Bajo la ideología expansiva originada por los agentes productores sexodiversos, se planteaba el “origen Stonewall” como un germen replicador y generador de discursos en núcleos sexodiversos desarraigados que habría globalizado la expresión y la lucha sexodiversa mediante un proceso exportador que creó influencia y agencia con una fórmula fija que tomaba el trinomio liberación, subcultura y crítica como paradigma de expresión sexodiversa.

Esta fórmula debía ser exportada de manera relativamente homogénea para ir más allá de las sociedades modernas como cualquier producto cultural desde el ejemplo de sus luchas colectivas, momentos de batallas heroicas, sacrificios colectivos y los procesos liberadores de una sexualidad reprimida como verdad universal inapelable y un modelo que había que replicar. A su vez, incluiría una lucha activista para la defensa de derechos humanos universales (influenciado por organizaciones activistas LGBTIQ), que labrarían el camino a una subcultura local (bajo la influencia del movimiento de capital sexodiverso, como aquel encontrado en producciones comerciales LGBTIQ o el turismo LGBT) y conectaría con un discurso crítico global activista gracias al movimiento activista queer y a su academia desde teoría queer.

Estos procesos conformaron una agenda específica que buscó consolidar una comunidad global sexodiversa, explicando cómo los procesos homogeneizadores marcan el crecimiento de una subcultura global o, como Jackson (2009a) llama a partir de la obra de Altman, la *McDonalización del capital sexodiverso* (p.358). Asimismo, estos factores exportadores explican, por ejemplo, la apropiación y el uso generalizado de conceptos identitarios y vocablos prestados del inglés, como *gay* o *queer*, ampliamente usados en la mayoría de las culturas sexodiversas de economías emergentes o en la propagación de expresiones culturales como *drag queen*.

Sin embargo, consideramos limitado el potencial que dichas visiones ofrecen, pues parecen estar centradas y encerradas en una visión eurocentrista u occidental, moldeadas a partir de mitos de identidad nacional y de modelos diaspóricos minoritarios. Criticamos, así, la primera generación de estudios sobre

globalismo queer que asociaban el desarrollo de la expresión sexodiversa a un concepto de préstamo cultural de exportación-importación (Plummer, 1997; Altman, 1996; Barber, 1996; Jackson, 2000) y que ligaban la globalización de la expresión sexodiversa a un origen primigenio americanizado u occidental desde una “comunidad imaginaria” (Anderson, 1983) inspirada en las comunidades diaspóricas, con una constitución homogénea y unificada. No obstante, ya Arjun Appadurai (1990) intuía de manera temprana las limitaciones de estas comunidades al expresar que “la comunidad imaginaria de un hombre es la prisión política de otro”¹¹ (p.6), apuntando así a la complejidad de estos nexos que se determinarían desde factores tan complejos como la diáspora, el neocolonialismo, el capitalismo y otros “paisajes etnográficos, mediáticos, tecnológicos, financieros e ideológicos” (p.6) que rechazarían la idea de una única identidad sexodiversa.

Appadurai (1990) explora cómo estas “complejas disyuntivas fundamentales entre economía, cultura y política”, producto de un capitalismo desorganizado, crean una dinámica de corrientes culturales globales que fluyen entre paisajes interconectados de mundos imaginados mediante un complejo proceso de homogeneización y heterogeneización de estas disyuntivas en juego (p.328-329). Estos complicados paisajes de la globalización de la sexodiversidad traducen estos procesos híbridos que producen identidades y estrategias complejas en un proceso que se localiza tanto regular como irregularmente y exaltan el potencial heterogéneo de esta forma de expresión que representa algo más complejo que un simple producto de Occidente y del poscolonialismo.

Jackson (2000, 2009a, 2009b, 2011), en sus estudios de desarrollo de la expresión sexodiversa en la región de Asia y Pacífico —basados en los estudios de D’Emilio (1993), Drucker (2000) en urbanización y homosexualidad, y Foucault (1980) sobre poscolonialismo y homosexualidad—, explora otros posibles factores como desencadenantes de dicha expansión global sexodiversa; entre ellos

¹¹ Cita original: “one man’s imagined community is another man’s political prison”.

están el efecto del capitalismo y su crecimiento en sociedades modernas, ya arraigados en éstas por el efecto de la globalización económica y cultural, funcionando como motor del potencial de expresión sexodiversa. Jackson (2009b) estudia, a partir de la obra de D'Emilio, cómo los procesos modernizadores en EE. UU., mediante la mercadización del trabajo, “rompieron las restricciones heteronormativas de subsistencia de comunidades agrícolas basadas en la familia; por su parte, el proceso urbanizador proveía de espacios para que emergieran nuevas redes de cultura sexual”¹² (p.25). Estas redes interpelan a individuos para que inviertan su capital individual proveniente del trabajo asalariado (p.25) en la construcción de una vida plena sexodiversa basada en su deseo y que lleve a formar colectivos homogéneos.

Así se multiplicaría el capital sexodiverso hasta commodificarlo, otorgando una mayor independencia a individuos sexodiversos para emanciparse de espacios opresores. Este proceso que consolidaría nuevas formas de expresión y de discursos modernos sobre el sentir sexodiverso y su potencial y de las concepciones de las identidades sexuales. Además, en esta producción de “homosexualidades americanas como formas indígenas de diferenciación de la cultura sexual” (p.25)¹³, Jackson encuentra un modelo para entender “nuevas culturas homosexuales como consecuencias locales del surgimiento de otras variedades nacionales del capitalismo”¹⁴ (p.25) en realidades no occidentales.

El denominado *globalismo queer* explora la evolución y propagación de la sexualidad especialmente en Oriente, desde un origen mestizo y complejo que retratarán realidades complejas e híbridas de sociedades con expresión sexodiversa emergente. Boellstorff (2005) apunta hacia diversas escalas históricas-espaciales en las que las subjetividades queer han sido analizadas en

¹² Cita original: “The marketisation of labour broke down the heteronormative restrictions of family-based subsistence farming communities, while urbanisation provided spaces for new sex cultural networks to emerge

¹³ Cita original: “modern American homosexualities as indigenous forms of sex cultural differentiation”

¹⁴ Cita original: “new homosexual cultures as equally local consequences of the rise of other national varieties of capitalism”

Asia (también aplicables a otras realidades sexodiversas): una escala local o etnolocal, en expresiones premodernas de homoerotismo o transgenerismo; una escala nacional, influenciada históricamente por el colonialismo y los regímenes occidentales sexonormativos, y una escala global, marcada por el surgimiento del capitalismo transnacional poscolonialista y su afianzamiento en la expresión cultural (p.216-219).

Desde estas escalas y los intercambios entre ellas se agenciarían identidades mestizas y heterogéneas, inteligibles desde lo transnacional pero que marcan diferencias características locales que formarían un híbrido sexodiverso. De esta manera, retomamos a Weeks (2007) al recordar que “el gay occidental no está sentado en la copa del árbol evolutivo (p.218)”¹⁵; esta afirmación pone el énfasis en la importancia de reconocer los elementos específicos de cada país, región, localidad y/o realidad en los procesos formadores del globalismo queer, “mucho más de lo que se reconoce desde la retórica posmoderna que celebra la globalización en vez de enfatizar los significados locales de tendencias globales”¹⁶ (Jackson, 2009a, p. 358).

A su vez, Jackson (2009b) argumenta que la influencia occidental, específicamente la norteamericana, no ha sido la única fuerza predominante que ha generado transformaciones sexuales a escala mundial (p.18), ni su dominancia económica ha llevado siempre a una *americanización* cultural (p.18). La influencia de poderes regionales y/o de ciertas culturas minoritarias en algunos países puede ser mucho más contingente en ciertas ocasiones en la formación de identidades y en el desarrollo de conflictos locales. Así, además del uso de las especificidades culturales y los procesos urbanizadores que se activan desde un espacio político despenalizado para la expresión sexodiversa crítica, diversas áreas regionales de influencia (p.18) funcionarían como motores fundamentales para la internacionalización de la sexodiversidad.

¹⁵ Cita original: “the Western gay is not seated at the top of an evolutionary tree”.

¹⁶ Cita original: “Country-specific elements remain important, much more than is acknowledged by the postmodern rhetoric that celebrates globalization instead of emphasizing the local meanings of global tendencies”.

Los espacios privilegiados, representantes o símbolos de la modernización y de la globalización, como pueden ser Internet y el mismo cine, formarían parte de un espacio político y generarían cambios sociales. Chris Berry, Fran Martin y Audrey Yue en *Mobile Cultures: New Media in Queer Asia* (2003) ya indicaban que “en los últimos 5 años, Internet ha hecho por las comunidades gay y lésbica en Asia lo que Stonewall posibilitó en Occidente en los últimos 25 años” (p.2). Jackson (2011) también explora en un interesantísimo estudio como el capitalismo impreso sirvió como otro agente importante en países sin pasado colonial, como Japón y Tailandia, pero que vieron la gran influencia en el desarrollo capitalista de sus sociedades de determinantes como la prensa escrita y la publicidad, que influyeron en la forma de vestir, andar y actuar moderna como símbolo de evolución social y económica de estas sociedades.

Estos ejemplos parecen demostrar que estos procesos globalizadores empezaron a forjarse mucho antes del llamado *germen Stonewall*, que parece no tener relación con la visibilización y mayor integración social sexodiversa pero sí con el avance de los derechos humanos en el mundo. Bangkok, capital de un país que aún restringe derechos a la ciudadanía sexodiversa, se presenta junto con San Francisco, Londres, Sídney o Madrid como una meca de expresión para la comunidad sexodiversa en Asia; constituye un buen ejemplo de cómo elementos heterogéneos (como políticas sexuales en las colonias, procesos de urbanización, formas de sexualidades premodernas e influencias posmodernas como Internet o la agenda de los derechos humanos) determinan el ritmo y la evolución del referente sexodiverso en distintas sociedades, y no un modelo exportador como único camino para la evolución de la expresión LGBTIQ en el mundo.

Así, estas estrategias que devienen en identidades híbridas pueden usar vocablos anglosajones, como *gay* o *queer*, para referirse a estas nuevas identidades alejadas de expresiones locales de la sexodiversidad; pero estas nuevas identidades revelarán, según apunta también Jackson (2009b), una apropiación identitaria desde un grado de autonomía lingüística que saca de contexto los significados para hacerlos propios desde una escala local y global (p.18) que incluye un subtexto *glocal* con características específicas para estas identidades y su contingencia transnacional. Precisamente la *glocalización*

(Robertson, 1995) se convierte en un término útil para los estudios de globalización y transnacionalidad, porque incluye espacios no cubiertos dentro de la consideración etnolocal, etnonacional y globalizadora, y, además, permite el estudio y la conjugación de ambos espacios desde una visión heterogénea que evita homogenizarlos y jerarquizarlos. Dicha heterogeneidad ayuda a comprender la complejidad de los procesos híbridos al aclarar sus semejanzas y sus diferencias, que servirán para una mejor conceptualización de los estudios culturales transnacionales y globales.

La *queeridad* global se muestra como un sitio complejo de negociaciones en el que sus expresiones activas serán resultado de estrategias políticas, económicas, sociales y culturales; y servirán como “bufet ideológico” para diversos discursos de la sexodiversidad. Así pues, otras estrategias exploran esta *queeridad* desde una estrategia de estudio de lo global alejadas de la lógica del capital moderno globalizado, el cual se había presentado como un producto insoluble de la expresión sexodiversa. Estas voces reapropian el uso de la idea de una globalidad concebida dentro del paradigma queer para contestar al propio concepto de globalización económica, a sus estructuras sociales y al capital sexodiverso como símbolo de la modernidad; además, enfatizan expresiones críticas que desestabilizan la lógica del capital económico, que se ve como otra expresión normativa que controla y define comportamientos sociales e identidades sexuales.

Visiones provenientes del paradigma crítico queer —que se desarrolla más adelante— usan también la expresión global como un posicionamiento político activo en la construcción de nuevos mundos como alternativas al capitalismo, al nacionalismo y al normativismo. Éstos se encuentran en la reciente propuesta de Karl Schoonover y Rosalind Galt (2016) de *worlding*¹⁷, la cual inscribe una visión posmoderna de la expresión sexodiversa desde ideas que recuerdan a la filosofía

¹⁷ Schoonover y Galt proponen el término *worlding* desde el uso del sustantivo inglés *world* (‘mundo’) convertido en gerundio para denominar los procesos constitutivos o que hacen del mundo “acción”.

poscontinental, desde una cruzada que no solo inspira nuevos movimientos globales, sino que también se propone construir nuevos mundos desde lo queer (p.5). El *worlding* se presenta como “un proceso que es activo, incompleto y contestatario y que no presupone de una cartografía fija”¹⁸ (p.5) que incluye necesariamente procesos como “la globalización, la identificación transnacional, la diáspora, el poscolonialismo, el internacionalismo, la ecología, el cosmopolitismo y otros” (p.5). Esta visión reciente es una alternativa al concepto de globalismo queer expuesto por Jackson (2009a, 2009b, 2011), Drucker (2000), Boellstorff (2005) o Altman(1996) y engloba visiones que implican su potencial político, inscribiéndose en la construcción audiovisual en posiciones más cercanas a la estética del llamado *tercer cine* pero desde un potencial político que busca la potenciación del deseo como agente social. Así, se busca contestar contra la constitución normativa de la identidad y contra el punto de vista masculino occidental que aún domina las narrativas sexodiversas (p.27).

Sin embargo, esta visión, que surge desde el paradigma crítico y la inscripción política queer, crea recelos importantes por la implicación totalizadora del término global y podría ser incongruente con el mismo potencial desestabilizador del paradigma crítico. Chris Berry (2010) explora cómo el uso de la palabra *global* connota un significado ideológico que se apoya en la retórica ideológica del globalismo (p.122), basada en los procesos de globalización económica que se inician con la desnacionalización del capital económico. El uso del término *globalización* en el cine —una discusión que surgiría en la Academia mucho antes que la relativa a lo transnacional— se había asociado a un significado implícito de exportación comercial desde discursos que sobrepasaban las especificidades locales y nacionales para el beneficio de un cine comercial hegemónico hollywoodense; además, sugería un sentido totalizante de los significantes culturales, alineados con la expresión cultural en asuntos que

¹⁸ Cita original: “a process that is active, incomplete, and contestatory and that does not presuppose a settled cartography”.

recordaban al neocolonialismo, a la homogeneidad y al orientalismo (Schoonover y Galt, 2016, p. 5).

De esta manera, académicos como Elizabeth Ezra, Ella Shohat y Chris Berry defienden el uso del transnacionalismo como un proyecto productivo que genere expresiones desde las especificidades *glocales*. Berry (2010) define lo transnacional como una multitud de proyectos transfronterizos, desde diferentes microniveles de prácticas que, aunque no están unidos a la globalización, pueden operar dentro de ella (p.122); comprenderían respuestas contrahegemónicas culturales desde la dominación globalizadora de los poderes económicos (Ezra y Rowden, 2006, p.1) que habilitaría una producción cultural en distintos países desde nexos globales entre productores y creadores que traspasaría el estado-nación. Desde lo sexodiverso, un transnacionalismo crítico (Higbee y Lim, 2010) se abriría como un sistema de intercambio en el que dichos nexos globales construirían mundos con especificidades locales y gestionarían otras visiones de sentir la sexodiversidad desde un diálogo transfronterizo menos totalizante.

A pesar de que se ha acusado de usar *transnacional* como un término de moda, vacío, como un simple sinónimo de *globalismo* y con “tendencia a ser usado ampliamente, vagamente y muchas veces sin definición”¹⁹ (Berry, 2010, p.112), en esta investigación se quiere defender la utilidad de un modelo transnacional en la constitución regional de la expresión sexodiversa híbrida desde estas instancias por su flexibilidad y atención a la diferencia y a los movimientos desestabilizadores sexodiversos para definir nuevos horizontes, historias y personajes que nos ayuden a pensar lo queer como expresión posmoderna. *Transnacional* también se presenta como un término abierto que otorga estructuras específicas desde la distribución y la producción de recursos para construir historias locales; su fórmula híbrida se ve reflejada dentro de estos intercambios, lo que potencia nuevas visiones de lo queer que sobrepasan su visión occidental.

¹⁹ Cita original: “established tendency to use the term widely, loosely and often without definition”

Precisamente, a lo largo de este trabajo se explora el uso de la palabra *queer* dentro de este concepto. El uso y el origen de la palabra *queer* —que será explicado en profundidad en la siguiente sección— han causado gran confusión desde el estudio de la sexodiversidad, en especial fuera del mundo anglosajón. El uso indiscriminado de la palabra *queer* como sinónimo de *gay*, *lésbico*, *sexodiverso* o *maricón* está muy arraigado en la lengua inglesa, en especial por su uso coloquial con el significado de *sexodiverso* (aunque en desuso), y por las políticas activistas de *AIDS Coalition to Unleash Power* (ACT UP) y otras campañas activistas sexodiversas. Hasta finales de la década pasada no surgió una corriente clara que exigiera un uso más conciso de la palabra *queer* dentro del estudio académico como identidad desestabilizadora o crítica con lo normativo (Galt, 2013; De Lauretis, 2011; Rich, 2013; Yue, 2014). Sin embargo, aún parece problemático el uso de esta palabra dentro de discusiones de globalidad, en especial cuando el concepto implícito de lo queer en Oriente se ha asociado a su expresión activista o a lo que Venkatesh (2014, 2016) denomina *anglonociones de lo queer*. Venkatesh (2014) explora este concepto, que abarcaremos más adelante, como “la problematización del género y la *queeridad* a través de una inclusión de políticas norteamericanas de identidad”²⁰ (p.3-4), donde lo queer se asocia con promiscuidad, radicalidad política e ininteligibilidad epistemológica y se presenta un término complejo, en evolución, con un alto recelo por su origen y sus intenciones anglo-/eurocéntricas.

El paradigma queer y su estética audiovisual habían sido tradicionalmente asociados como parte de una corriente política-estética homonacionalista que inscribía expresiones políticas con un objetivo o agenda homogeneizadora desde Occidente hacia el resto del mundo. Solo desde los nuevos estudios de *queeridad* global y el estudio de nuevas expresiones desestabilizadoras de lo normativo (añádanse prefijos como *hetero-* u *homo-*) se ha explorado una visión global de lo queer, todavía desestabilizadora pero inclusiva, horizontal, rizomática y

²⁰ Cita original: “an Anglo problematization of gender and queerness through an inclusion of a Northern politics of identity”

profundamente posmoderna. Este nuevo enfoque queer nos permitirá, desde la desidentificación y la desfocalización narrativa, tratar temas alejados de la sexualidad y tan dispares como el capitalismo, el género, el afecto, la futuridad, la política radical, el deseo heterosexual no normativo o cualquier deseo humano no normativo y seguir hablando de algo queer.

Schoonover y Galt (2016) se refieren a la riqueza de lo queer desde sus “inestabilidades epistemológicas que son tanto geopolíticas como sociológicas”²¹ (p.9), que van más allá del texto, si se quiere evitar encasillar el término en definiciones limitantes que privilegian una visión Occidental sobre lo queer, y donde se podría excluir visiones desestabilizadoras desde otras subjetividades (p. 8). La expresión de lo sexodiverso fuera de Occidente tiende a desarrollarse como una variada visión no normativa y no reproductiva de la sexualidad; que excede los conceptos occidentales de la sexodiversidad y nuevas formas identitarias sexodiversas (Farmer, 2011). Así, consideramos válidas y no mutuamente excluyentes estas distintas visiones de origen de la expresión sexodiversa que procederemos a asociar con el concepto de queer, para retratar nuevas identidades no normativas desde la subjetividad occidental. Y que redefinan la manera de inscribir la sexodiversidad, a pesar de la problemática que esta compleja práctica pueda acarrear. Expandiremos esta discusión dentro de nuestra definición del texto queer global y su modelo híbrido transnacional durante esta investigación.

Por último, consideramos importante reivindicar el valor de las comunidades imaginarias en discursos sexodiversos en primera persona que determinen narrativas inclusivas y autorreflexivas que incluyan a individuos desarraigados y creen nexos de cultura sexual moderna, siempre y cuando aquéllas sean inclusivas y heterogéneas, y respeten la diferencia y la diversidad *etnoglocal*. Weeks (2000) expresa su importancia al explorar como,

²¹ Cita original: “epistemological instabilities that are as geopolitical as they as sociological”

la idea de una comunidad sexual puede ser ficción pero es ficción necesaria: una comunidad imaginaria, una tradición inventada que posibilite y dé poder. Ésta provee el contexto para la articulación de una identidad, un vocabulario de valores desde el cual la vida pueda ser desarrollada²² (Weeks, 2000, p. 192).

Desde esta reflexión y después de nuestra discusión de mitos, discursos, *queeridades* y transnacionalidades, valoramos la importancia y el potencial de agencia de la ideología inscrita en los discursos y en las estrategias definitorias de la sexodiversidad, la cual estará asociada a la idea modernista de estas comunidades imaginarias que han conformado grupos identitarios. Se hace fundamental para la supervivencia y la evolución de la expresión sexodiversa en el mundo construir una comunidad imaginaria inclusiva, extensiva, abierta y horizontal que abarque los valores de una comunidad plural y heterogénea. Y para ésta se hace igualmente necesario un compendio de estudios críticos que analicen esta comunidad mestiza, desde sus valores transnacionales, y enfatizen los nexos y los discursos creados desde lo *glocal*, especialmente en lo que se refiere a su expresión y representación en la creación de políticas identitarias, narrativas, significantes y devenires en un mundo cambiante. Así, queremos adentrarnos en lo queer y en su evolución hacia un modelo más abierto, crítico y transnacional, lo que nos permitirá explorar nuevos discursos formados fuera de su origen anglocéntrico, que incluyan nuevas formas de recabar los estudios de la sexodiversidad y nuevas identidades transnacionales.

Se quiere alertar así de estudios y análisis académicos que puedan crear comunidades incompletas, que puedan llegar a negar *agencia* a parte de su colectivo o que generen modernidad desde un centro jerárquico o un discurso homogeneizador desde sus redes transnacionales. El uso de la modernidad y la

²² Cita original: "The idea of a sexual community may be fiction, but it is a necessary fiction: an imagined community, an invented tradition which enables and empowers. It provides the context for the articulation of identity, the vocabulary of values through which ways of life can be developed".

sexualidad desde una ideología modernizadora totalizante y homogeneizadora está presente en los estudios de Jasbin Puar (2007) sobre homonacionalismo y *pinkwashing*²³ en ciertas sociedades con políticas “amistosas” con lo LGBTIQ (LGBTIQ-*friendly*), desde estrategias que defienden la agenda sexodiversa como epítome de la modernidad, pero que son usadas para implementar mecanismos sociales de opresión hacia otras minorías “incivilizadas”. Así, consideramos importante realizar un estudio de lo queer global desde un modelo híbrido transnacional queer que desarrollaremos a lo largo de este trabajo. Éste permitirá avanzar en los estudios de la expresión audiovisual transnacional de la sexodiversidad desde definiciones abiertas a subjetividades no occidentales, así como en la exploración de ideas y estrategias transnacionales que han usado la expresión cinematográfica como símbolo de la modernización de la sexualidad.

En esta investigación se propone el estudio de diversas estrategias sexodiversas de narración surgidas desde los discursos de primera persona y su evolución en Occidente y, posteriormente, fuera de éste, para determinar el valor de la expresión queer en un mundo moderno y globalizado y que evoluciona hacia una forma de expresión transnacional que incluye visiones de construcción de mundo desde nuevas visiones de globalidad y *queeridad*, cada vez menos globalizadoras y con un gran acento *glocalista*. A partir del análisis de las estrategias sexodiversas de narración desarrolladas en los países pioneros, nos proponemos hacer un retrato evolutivo de las distintas narrativas, inspiradas en discursos estratégicos que tradicionalmente han definido la sexodiversidad y la han marcado como una expresión de la modernidad. Desde estos modelos tradicionales, nos embarcaremos en el estudio de lo queer, desde su desarrollo

²³ Puar denomina *pinkwashing* a las estrategias políticas de países tradicionalmente opresores desde su visión de la sexodiversidad pero que han incluido a ésta en una agenda para expresar modernidad y se ponen como excusa que pretenden dar un lavado de cara a regímenes conservadores y, a su vez, marcar desde la excusa de la modernidad políticas opresoras hacia otras sociedades. Puar explora los casos de Israel y EE. UU. como países que valoran su modernidad desde sus sociedades inclusivas y justifican su opresión de otras sociedades por su afán modernizador y orientalista de sociedades “salvajes” que persiguen la homosexualidad, como Palestina, Irán y otros países árabes.

como estrategia activista y como teoría académica, para realizar un mapa de este movimiento desestabilizador de lo normativo y de sus primeras representaciones, así como de sus críticas y sus muertes y resurrecciones.

A partir de la exploración de lo queer y su estrecha relación con el texto, avanzaremos hacia el estudio de modelos híbridos en relatos de países con expresión sexodiversa emergente forjados desde este importante intercambio transnacional y en amplias redes regionales, que formarán nuevos paisajes queer o *queerscapes*²⁴ de producción cinematográfica y nuevos discursos, identidades y formas de sentir dicha *queeridad*. Estas producciones tendrán una estética propia determinada por sus redes de producción y distribución transnacional, y se inscribirán dentro del (pos)modernismo al incluir temas de diálogo *glocal*, dejando entrever el gran dinamismo transnacional de estos relatos y la apertura de lo queer para desestabilizar desde nuevos paisajes, que tradicionalmente no se englobaron en lo queer. Así, analizaremos estos nuevos espacios en los textos como reflejo de sus intercambios transnacionales en sus tropos, personajes, discursos y visiones de mundo, así como productos de intercambios económicos, políticos y socioculturales desde el vehículo queer. Desde ellos, podremos dibujar un mejor panorama de la sexodiversidad en el mundo, avanzar hacia los nuevos debates críticos surgidos desde la modernidad y marcar la evolución de vernáculos en nuevas estrategias transnacionales para estudiar la sexodiversidad. Igualmente, analizaremos los cambios en la representación audiovisual en regiones emergentes, como la latinoamericana, cuyas expresiones narrativas sexodiversas se han multiplicado en los últimos años y cuestionan el surgimiento de una identidad sexodiversa global desde un modelo transnacional.

²⁴ Concepto apropiado por académicos que investigan los espacios o paisajes queer en Asia a partir de la obra de Appadurai (1990).

2.2. ESTRATEGIAS MODERNISTAS DE REPRESENTACIÓN DENOTATIVAS

Como hemos explorado hasta ahora, las nuevas narrativas en primera persona marcaron un cambio de paradigma en la representación de la sexodiversidad, debido a la exploración del significante y sus consecuencias desde la agencia del colectivo LGBTIQ. Antes de estas primeras representaciones, toda imagen, personaje o trama desarrollados en torno al tema de la sexodiversidad estaban relacionados directamente con el mito que, desde el conocido régimen de la sexualidad, controlaba cualquier expresión no normativa de la sexualidad y la relegaba al papel de la otredad y la desviación.

El control de narrativas en primera persona dio un giro radical en la representación de la sexualidad y permitió un vernáculo modernista que ofrecía a sociedades y espectadores nuevas formas, autorreflexivas y reales, de sentir la sexodiversidad a partir de lo moderno; se labraban así caminos para mejorar la vida del individuo sexodiverso. Los discursos pioneros, descritos anteriormente, desarrollarían distintas estrategias narrativas para plasmar dichas ideas en el cine, un medio moderno de expresión que formará parte del desarrollo de la sexualidad desde un primer momento.

A continuación, se analizan, en primer lugar, los denominados *discursos pioneros en primera persona* alejados del mito, en narrativas inspiradas por los primeros discursos de liberación gay y lésbica y que llevarán a forjar bases subculturales desde narrativas que enfatizarán la definición de lo sexodiverso a partir de la otredad. Con estas formas expresión, mayoritariamente encontradas en Occidente durante sus primeros años, se explora un cine marginal y *underground*, con características especiales, como las estrategias *camp* y su potencial homoerótico, que pavimentaría el camino para otras estrategias de expresión.

En segundo lugar, se analiza el desarrollo del cine subcultural desde estrategias narrativas que pueden dividirse, por un lado, en grupos comerciales e independientes, determinados por sus modelos de producción, y, por otro, en grupos con una estrategia más autoral y europea. Aunque las estrategias comerciales estén más arraigadas en EE. UU. y cuenten con el apoyo de un público subcultural importante, también empiezan a estar presentes en otros cines, como el asiático, con comedias románticas en Corea, Japón y Tailandia. Aquí se desarrollará un cine *kathoey* (transexual) de importante consumo global. Este cine subcultural se caracteriza por la utilización del significante sexodiverso para establecer identidades normativas dentro de la subcultura que le permitan visibilizarse y agenciar una reflexividad institucional que explore y ofrezca tramas y personajes que describan y formen parte dicha subcultura. Lo hace con un modelo moderno, no reivindicativo, que puede indagar sobre otras visiones del colectivo LGBTIQ.

El modelo subcultural conseguirá un potencial transnacional en las producciones independientes de diversos orígenes subculturales. Desde su plataforma de distribución de ideas y capitales culturales, esto permite un intercambio comercial de muchas películas —gracias, en parte, a Internet y a los festivales LGBTIQ, que han servido tradicionalmente como plataforma de distribución y exhibición—. Con ello se consolida una audiencia subcultural que busca transformar la expresión sexodiversa ideada para un consumo “local” en historias para ser consumidas *glocalmente*.

Desde el mencionado intercambio, el movimiento subcultural crecerá y se potenciará para forjar la expresión de lo sexodiverso como la de “sentir y vivir lo moderno”, que permitirá reescribir el significante sexual desde la modernidad y la lucha activista por los derechos humanos; asimismo, se alejará progresivamente de estrategias basadas en la otredad y en el mito heterocentrista. Igualmente, con dicho intercambio se producirá un aumento de tramas, géneros, tropos, personajes e historias comerciales, y traerá consigo nuevas identidades no reflejadas tradicionalmente en la representación, como la de los transexuales y los transgéneros, aunque siempre desde géneros clásicos inteligibles que expresan

con certeza y fortaleza un claro significante sexodiverso normativo agenciado por la misma comunidad LGBTIQ.

Por último, se explora el nacimiento de las teorías queer y de sus estrategias narrativas como un modelo crítico de expresión que dotará nuevas herramientas creativas a la expresión de la sexodiversidad desde una teoría académica y una visión más *avant-garde*. La expresión queer recorrerá los espacios liminales y fronterizos de la sexodiversidad en busca de nuevas identidades y debates políticos que criticarán el sentir sexodiverso dentro de la modernidad. Gracias a su agilidad para desestabilizar y explorar identidades desde una visión alejada de la rigidez, lo queer se presentará como un elemento fundamental en la exploración de modelos híbridos de la sexualidad, otorgándole una gran facilidad para estudiar las expresiones transnacionales no normativas, expresadas en la marginalidad o el movimiento *indie*, y sus narraciones *glocales*, que sobrepasan la nación o la comunidad imaginaria subcultural como espacio por celebrar.

Estas narrativas encontrarán en los festivales internacionales de “clase A” su sitio predilecto de distribución, al abrirse a un mercado de “cine arte” que devora narrativas no clásicas y propuestas desestabilizadoras desde la narrativa y el reflejo de una sociedad (*glocal*) concreta. Por último, dicha transnacionalidad realizará una propuestas híbridas de cómo sentir lo LGBTIQ que serán muy útiles para el estudio de lo sexodiverso desde una visión no anglosajona, así como de la evolución de su representación local, nacional y global/transnacional en los últimos años.

2.2.1. REPRESENTACIÓN REIVINDICATIVA DE LO SEXODIVERSO

Como ya mencionamos, el auge de la representación de lo sexodiverso en discursos en primera persona comienza en Occidente en torno al llamado *momento Stonewall*, una inflexión en la historia que aglutina una apertura social a la sexualidad y que acelerará la flexibilización de las censuras nacionales hacia la representación. Desde una comunidad minoritaria organizada, se construyen narrativas representadas que buscan resaltar su diferencia y reivindicar su singularidad, y que celebran su diversidad mediante estrategias contestatarias contra una sociedad altamente opresora hacia la disidencia sexual. En consecuencia, una característica común de las estrategias de representación surgidas de este momento es la lucha frontal contra los estereotipos establecidos desde una visión conjunta que reivindica imágenes positivas que refuercen lo sexodiverso como un valor diferente, con derecho a expresarse y a existir. Otra estrategia desarrollada incluye la reapropiación y la transformación de ciertos mitos negativos para reivindicar el sentir del colectivo activista que aglutina los diferentes grupos identitarios bajo consignas que lo oponen a la sociedad heterocentrista.

La *representación reivindicativa* (Alfeo, 2003) busca en sus inicios ser positivista y define al individuo como un sujeto único que se enfrenta al mito, generador de rechazo, opresión y marginalidad, a partir del desarrollo de tramas que lo conduzcan a su liberación personal e individual, a pesar del rechazo del mundo exterior. Estas tramas estarían determinadas por una estructura cohesiva que reivindica el proceso y el camino de la verdad sexual, el cual llevaría a una liberación individual e incluiría la visibilización de la diferencia sexual y de sus particularidades, así como algunas luchas por ella y las celebraciones colectivas de la misma, que no tienen por qué ser expresiones activistas.

La reivindicación comprende, en esencia, la celebración de la diferencia y de la diversidad frente a la opresión de la expresión mayoritaria, aunque no se debe confundir esta forma de representación con historias de reivindicación social, que quedarían dentro de las historias subculturales y de su formación mítica. La reivindicación de esta forma de representación estaría relacionada con

otorgarle poder social a la mirada sexodiversa, que indaga en el propio individuo y se sumerge en dificultades, deseos, logros y realidades de personajes protagonistas sexodiversos para ofrecer un significativo valor dramático a partir de historias que, igualmente, denuncian la vulnerabilidad de los sexodiversos ante la ley o la frustración, ambas causadas por la marginalización social.

Como recalca Alfeo (2003), este cambio de estrategia representativa puede estar marcado por “un efecto de descompresión expresiva que llevase a los realizadores a abordar todos los temas prohibidos” (p. 36), como manera de abordar nuevos temas. Entre las características comunes de las películas que ejemplifican este hecho se encuentra la centralidad del significante homosexual en la trama, con protagonistas claramente sexodiversos que desarrollan estrategias para superar la amenaza a su bienestar, representada por el antagonismo de la sociedad. La resolución de la trama estaría ligada obligatoriamente a la resolución de este conflicto en el personaje principal, lo cual incluiría su liberación y la visibilización de su expresión sexodiversa, lo que a veces implica un alto precio.

Estas primeras historias buscarían formar una identidad fuerte que retratara experiencias como parte esencial de una comunidad, a partir de la agencia de luchas individuales de un colectivo que buscaba crear su propia voz desde el silencio histórico impuesto en narrativas genéricas en las que se hallaban diluidos. Sin embargo, los inicios de este cine en primera persona ya se identifican en manifestaciones marginales en el *underground* cultural pre-Stonewall, expresiones *avant-garde* autorales y experimentales en las que se ponían de manifiesto el deseo y la mirada homoerótica de sus realizadores.

Las expresiones pioneras —en las que la “homosexualidad se denota a través de miradas de deseo dentro de la diégesis” (Mira, 2008, p.334)— representan el deseo homosexual mayoritariamente mediante una narrativa experimental y una retórica surrealista que derrocha ironía. Así se observa en *Fireworks* (1947), de Kenneth Anger, y en otras cintas pioneras de un cine feminista y lésbico, como *Meshes in the Afternoon* (1943) o *At Land* (1945), ambas de Maya Deren. Igualmente, desde una primera mirada intimista

homoerótica, el clásico francés *Un Chant D'amour* (Jean Genet, 1950) y las obras de Andy Warhol *Couch* (1964) y *Chelsea Girl* (1966) son otros ejemplos de expresiones experimentales clásicas que describen el deseo en primera persona con la estética de una mirada intimista y simbólica. Por último, *Scorpio Rising* (Kenneth Anger, 1963) sería el epítome del homoerotismo agresivo, representado por una banda de moteros que exploran la asociación de sexo, pulsión y agresividad desde la fantasía que relaciona la violencia y el masoquismo con el deseo. Específicamente, esta última obra y su significante de agresividad y deseo inspirarán futuras formas de expresión sexodiversas y queer, como *No Skin off my Ass* (1991), del incorregible Bruce LaBruce, o la oscarizada *Midnight Cowboy* (1969), de John Schlesinger, quien aborda la relación homoerótica entre Ratso y Joe en la primera representación subtextual de un amor correspondido entre un timador y un prostituto. Estas expresiones y sus significantes evolucionarán en distintas historias y estrategias narrativas que inspirarán futuras narrativas reflexivas muy diversas. Ejemplos de ellos son *My Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991) o *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2006).

En EE. UU., este espacio *underground* maricón indaga sobre formas de expresión que contestan a la validez del mito desde la expresión denotativa del deseo, especialmente mediante dos estrategias desarrolladas durante la censura y que consideramos esenciales por ser precursoras de las estrategias narrativas del cine sexodiverso desarrollado en los siguientes años. La necesidad de una expresión homoerótica explícita —con una mirada agenciada por deseo insumiso a través de exhibiciones de la “carne”, fetichismos y voyerismos como máximas formas de expresión— nace de la necesidad de reivindicar el deseo disidente.

En estas primeras demostraciones reivindicativas, la creatividad y el desarrollo narrativo de una trama son elementos secundarios al desarrollo, a la visibilidad y a la exhibición del deseo. De ello dan cuenta las obras *My Hustler* (1965), *Blowjob* (1963) o *Couch* (1964) de Andy Warhol. Paul Morrissey exploraría unos años más tarde este desarrollo del deseo homoerótico en obras más narrativas, entre las que destaca su trilogía *Flesh* (1968), *Trash* (1970) y *Heat* (1972). Los títulos de Morrissey abordan el fetiche del gigoló Joe Dallesandro, quien se convierte en mito erótico en el contexto *underground* dominado por

divas, drogas y prostitución en un sector altamente estilista, complaciente con la mirada voyerista de la época.

La segunda expresión precursora sería la llamada *mirada camp*, una evolución inspiradora de futuras estrategias narrativas y que comprime una identidad arraigada dentro de la comunidad gay que mezcla la nostalgia de su estilo *kitsch* de representación, la ironía y la reivindicación. Lo camp se convertiría en una primera marca identitaria que marcaría la expresión subcultural del colectivo. Lo más representativo de la mirada camp es su énfasis en el estilo desde una estética basura o *trash* (Mira, 2008), inclasificable dentro de las estrategias normativas de géneros y que tiene poco interés por la legibilidad o verosimilitud de su narrativa. Mediante planos largos y personajes que podrían estar inspirados en un manual freudiano, estas obras no apelan a las emociones y rompen con su ironía cualquier implicación emocional, las cuales serán inexistentes o quedarán en un segundo plano respecto al estilo y a la experiencia camp.

Sin embargo, consideramos que la importancia de la visión camp radica en su incorrección social, con el potencial político que implica. Inspirada en la reapropiación del significante estético del sexodiverso, la visión camp abarca la imitación y la resignificación de los discursos dominantes de los medios, de los hábitos de consumo o de identidades nacionales, culturales y/o religiosas desde una noción estratégica de la identidad (Córdoba García, 2005, p.44), con límites flexibles que permitirían su redefinición en función del contexto sociopolítico. Además, esta abarca “un paraguas bajo el que caben las más variadas formas de disidencia ante la norma sexual, sean en la forma de articulaciones identitarias o no” (p.44). No se prioriza la opresión, ya que se considera que no existe fuera de las relaciones de poder en el espacio sociosexual, pero “este espacio está atravesado por contradicciones y antagonismos y, por lo tanto, no se cierra sobre sí mismo, tiene una estabilidad temporal y precaria, constantemente sometida a tensiones que la ponen en peligro” (p.45). Así, se prioriza la resistencia, que predispone a una multiplicidad de lugares y tiempos, no siempre de forma intencionada.

Posiblemente el máximo exponente de lo camp sea John Waters, con su colección de cine *underground* con obras como *Pink Flamingos* (1972), *Female Trouble* (1974), *Desperate Living* (1977), *Polyester* (1981) o *Hairspray* (1988). En estas películas, el *drag*, las mujeres que comen excrementos y carne de policía, las muertes “accidentales” de los esposos o las dictadoras domésticas son solo símbolos de un rechazo del mundo perfecto heterosexual y de la mirada domesticada heterosexual en una orgía carnavalesca en la que se rechaza una posición política denotativa pero donde el triunfo del protagonista y del marginado constituye un acto político *per se*. Definitivamente, John Waters sería la inspiración para una voz que evolucionará en muchas obras cinematográficas en todo el mundo, como las primeras obras de Almodóvar. Además, marcará el cine post-Stonewall, que terminará con representaciones míticas en los años setenta, como *Myra Breckinridge* (Mike Sarne, 1970) o *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman, 1973), con estrategias radicadas en el exceso y la provocación. Estos títulos darían pasos sólidos hacia un movimiento subcultural potente que definiría las representaciones sexodiversas a partir de los años ochenta.

Otras dos películas se presentan como precursoras de nuevas estrategias narrativas y de producción en una franja fronteriza en la que el cine reivindicativo daba sus primeros pasos hacia la formación de una expresión subcultural con narrativas más intimistas y reflexivas. *Los Chicos de la Banda* (William Friedkin, 1970) fue la primera película que mostró, con humor e ironía, una radiografía de la vida subcultural de un grupo de homosexuales y sus experiencias personales conflictivas. Los defensores del cine post-Stonewall, que rechazaba cualquier imagen negativa, criticaron esta película por desarrollar personajes que parecían conflictivos en una subcultura que debía mostrar libertad, agencia y felicidad. No obstante, esta obra introduce los pilares del llamado *humor camp* —otra marca identitaria—, que se alimenta de la ironía de la desgracia y se ríe de ella, como un ejercicio de liberación. Asimismo, *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) es otro hito dentro de la representación sexodiversa. El film presenta una historia narrativa lineal y comercial en la que el componente sexodiverso empieza desfocalizado respecto a la trama principal (desde la subtrama de Bryan, el personaje masculino principal) y va tomando protagonismo conforme avanza el largometraje. El texto se basa en

Adiós a Berlín (1939), los escritos autobiográficos en los que Christopher Isherwood narra su experiencia en Berlín antes de la llegada de los nazis —el personaje Bryan Roberts es supuestamente el *alter ego* de Isherwood—; desarrolla una historia compleja, con un potente subtexto y muy autorreflexiva del papel de la comunidad sexodiversa en ese momento histórico. Además, el enfoque multinacional de la trama abre una narrativa posnacional novedosa de la identidad sexodiversa no vista hasta entonces en el cine norteamericano y que inspirará, igualmente, nuevas narrativas autorreflexivas en el cine subcultural.

En el caso europeo, el cine sexodiverso tenía estrategias denotativas de la sexodiversidad con narraciones en primerísima persona en películas con características de cine de autor, menos homogéneas y que tendían a desproblematizar la sexodiversidad en sus tramas. Pier Paolo Pasolini, Rainer Warner Fassbinder, Luchino Visconti, Derek Jarman y Chantal Akerman son solo algunos de los representantes de esta corriente. Reivindicaban un cine personalista, muy ligado a la experiencia individual de cada autor, con una expresión denotativa de la sexodiversidad heterogénea y que se expresaba mediante estrategias variopintas, sin necesariamente etiquetarse por una lucha o reivindicación abierta de una identidad sexodiversa. Estos autores expresaban su cine desde su experiencia política individual, que podía incluir la anarquía de Fassbinder, el feminismo de Akerman o la política y poética del proletariado de Pasolini. Mención especial merecen Derek Jarman y Rosa von Praunheim, por ser portadores de ideas mucho más reivindicativas desde una experiencia individual que mezcla la reivindicación de la identidad con una perspectiva social.

Von Praunheim, por su parte, creará una expresión subcultural desde una visión homosexual radical en su expresión y con influencias del teatro brechtiano para hacer un ejercicio estético en su oposición a la norma heterosexual. Esto puede observarse en *La almohada* (Rosa von Praunheim, 1970), que se convertiría en una película de culto. Igualmente, Derek Jarman representará una versión reivindicativa, aunque menos propagandista de su visión activista, pero igualmente radical por su homoerotismo, su representación del cuerpo masculino y su reapropiación de la expresión del deseo en historias de personajes históricos con tramas sexodiversas. *Sebastiane* (1976), *Caravaggio* (1986) y *The Angelic*

Conversation (1985) son algunas de sus obras más representativas, y se podrían citar otras más políticas, como *Jubilee* (1978) y *The Last of England* (1987), cintas de alto contenido erótico pero que redefinen el significante desde el erotismo político. En esta línea puede incluirse *Edward II* (1990) como un temprano precursor del cine queer, por su carácter político y desestabilizador de la sexualidad.

Por último, Fassbinder es una de las voces más representativas de la época por la visión radicalmente distinta y personal que ofrece y por mostrar, además, una evolución de su cinematografía que caminaría hacia una representación denotativa reivindicativa. En ella rechaza retratar un grupo oprimido y representa imágenes negativas, especialmente en *La ley del más fuerte* (Rainer Fassbinder, 1975) y en su obra más relevante, *Querelle* (Rainer Fassbinder, 1982), alejándose así de las tendencias más conservadoras del cine comercial, que dibujan al homosexual en un mundo sin homofobia, con imágenes sórdidas y un contenido altamente erótico. Es de este modo como Fassbinder reivindica una subcultura crítica a la normatividad creciente.

Otras representaciones de la época en Europa se encuadran en dos géneros importantes que inspirarán avances en las estrategias narrativas. Un primer grupo de películas lo conformarían aquéllas realizadas desde el momento Stonewall por directores que reivindicaban el momento histórico y que “parecen anunciar el paradigma queer” (Mira, 2008, p. 375). *La ternura de los lobos* (Ulli Lommel, 1973), con su mirada homoerótica, logra integrar al homosexual en su entorno, aunque sea en una película sobre un asesino en serie en la Alemania prenazí. En *Una jornada particular* (Ettore Scola, 1977) la acción transcurre en la Italia fascista y relata la relación bisexual de un hombre con un intelectual homosexual que será represaliado. Por otra parte, *Nighthawks* (Ron Peck, 1978), film inspirado en el movimiento de liberación gay, es un docudrama sobre un profesor inglés promiscuo que acepta su vida, pese a la soledad y a las decepciones que experimenta; ofrece, en definitiva, una narrativa hiperrealista que desproblematiza la homosexualidad. En la misma línea, la mítica *Taxi zum Klo* (Frank Ripploh, 1981) explora la promiscuidad de un profesor alemán; en este

caso, sin embargo, el protagonista tiene una vida divertida y placentera aunque con altibajos que acepta con orgullo.

Alejadas de discursos de primeras personas pero contenedoras de historias que inspirarán una evolución de la expresión sexodiversa, se encuentran películas que retratan a la “loca” dentro de la comedia popular comercial. En ellas, el estereotipo de la loca se afianzaría dentro de la representación popular europea, desde una visión que en su época visibilizaba y aparentemente toleraba comportamientos disidentes, si bien escondía un rechazo altamente heterosexista mediante la burla y la caricatura. *La Cage aux Folles* (Édouard Molinaro, 1978) o *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) mantienen una complicidad con el espectador heterosexual, mientras que al espectador homosexual se le otorga el “derecho a su diferencia siempre que se resigne a pasar por tontito, caricaturesco o gracioso” (Mira, 2008, p., 388). No obstante, esta narrativa denotativa —aunque representa una visión heterosexista del discurso heterocentrista de la tolerancia— reivindicará personajes distintos y establecerá las bases de una comedia subcultural europea en primera persona.

También en Latinoamérica y alejadas de narrativas de primera persona se observan representaciones desde los años setenta y ochenta del ya referido “Cine Maricón”, propuesto por Vinodh Venkatesh (2016) y que David W. Foster (2003) denomina *cine lesbigay*. El “Cine Maricón” se presenta como una forma de visibilización reivindicativa desde el escándalo, aunque carente de la reflexividad institucional necesaria para narrar realidades sexodiversas en primera persona. Este cine esboza un determinado fenómeno social e histórico abocado a representar y visibilizar al hombre homosexual desde la marginalidad y las sombras del *closet*, aunque sea aún poseedor de estereotipos y significantes (Venkatesh, 2016). Estas películas muestran sujetos homosexuales superficialmente enfatizando estrategias para reivindicar su visibilidad y su diversidad a partir del estereotipo de “loca”, muy arraigado en las culturas hispanas. Obviamente, no exploran ni desarrollan agencias sociales para desarrollar un potencial crítico queer, sino que se valen de estrategias estilistas que buscan diseminar estereotipos y fortalecerlos. Sin embargo, estas películas han formado parte de la subcultura sexodiversa latinoamericana, la cual

tradicionalmente ha celebrado la reivindicación de estos estereotipos como parte de su expresión identitaria.

Un lugar sin límite (Arturo Ripstein, 1978), ambientada en un pueblo de México, narra la vida y el asesinato de La Manuela, un travesti que regenta un prostíbulo, y de su hija, La Japonesita. Se presenta como un hito sexodiverso al describir el deseo homosexual de un protagonista que es víctima de una determinada sociedad. En la comedia de enredos *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985) se dibuja una trama familiar peculiar: Doña Herlinda convive con su hijo homosexual, Roberto, y la pareja de éste, Ramón; aquélla obliga a su hijo a comprometerse con Olga, una mujer que podría ser lesbiana; Roberto y Olga se casan y tienen un hijo; finalmente, todos viven juntos como una gran familia. Ambas películas forjarán visiones de la sexodiversidad desconocidas en el cine latinoamericano hasta entonces y que derivarán en discusiones sobre el espacio heterocentrista. Asimismo, representan nuevos personajes que, aunque definidos desde el mito, reivindican su diversidad sexual y su derecho a existir.

Otras películas de este grupo son *Aqueles dois* (Sérgio Amon, 1985), *Convivencia* (Carlos Galettini, 1994), *No le digas a nadie* (Francisco Lombardi, 1998) y varios clásicos del género de ficheras, como *El día del compadre* (Carlos Vasallo, 1983). Estas obras, en definitiva, servirán para visibilizar y reivindicar una situación de opresión pero sin potenciar un discurso productivo, afianzando así los estereotipos consolidados alrededor del hecho de “ser maricón”.

Además, parecen encontrarse paralelismos entre el “Cine Maricón” y las primeras formas de expresión anglosajonas, si bien mostrará especificidades nacionales que revelan su conexión y su potencial de expresión queer en un contexto de discusión transnacional.

El cine reivindicativo evolucionaría —gracias al control de la narración en primera persona que exploraba realidades sociales no contadas hasta ese momento— hacia narrativas que inspirarían un movimiento social y cultural que necesitaba plasmarse y hacerse escuchar. Estas narrativas afianzarían una nueva visión de cómo vivir la sexualidad; se visibilizaba otra forma de expresar dicha sexualidad como un logro moderno, que avanzaría y lograría cambios

fundamentales en estas sociedades en proceso de cambio. Sin embargo, esta estrategia de representación se caracterizaba por la falta de profundidad en sus tramas, que carecían de imágenes positivas de la sexodiversidad y de los significantes asociados a ésta pero que incluían representaciones de sexodiversos que sufrían la opresión, vergüenza, rechazo o lástima por su situación y que carecían de herramientas para cambiar su destino. La falta de una reflexión sobre los problemas reales de la comunidad LGBTIQ que representara deseos y aspiraciones individuales y colectivas, más allá de su contestación a la opresión social, generó representaciones de estereotipos vacíos, con lo que se perdió la oportunidad de construir la inspirar construcciones sociales.

A partir de la obra de Hopewell, Alfeo argumenta que esta posible trivialización del significante sexodiverso puede estar relacionada con una actitud de cautela hacia la taquilla —la cual se ha definido tradicionalmente como conservadora con lo sexodiverso— desde una estrategia que busca crear un frente representando “los rasgos de la experiencia vital homosexual para que sean comprensibles y asimilables de forma inmediata por un público no necesariamente homosexual: la lucha por el derecho a la libertad, el dolor de la represión, el miedo al futuro...” (Alfeo, 2003, p. 39). La exploración de estos estereotipos ya expuestos y su conformación en paradigmas de construcción de personajes planos enmarcan la limitación a la que se ha enfrentado la definición de lo sexodiverso en la creación audiovisual desde sus inicios, su rechazo por la crítica y su posterior identificación por parte de su audiencia.

Se indicaban la ausencia de mensajes positivos y el protagonismo de mensajes de repudio, lástima o vergüenza hacia esta minoría, afianzados por una definición desde la otredad que siempre ha estado presente. Y se hacía latente la necesidad de una visión correctora de la representación heterosexista para conceptualizar la representación de la homosexualidad desde una identidad compleja y subcultural más allá de los estereotipos de representación. Esta visión correctora debía estar acompañada de un crítica homófila que juzgara y evaluara desde una autoridad sexodiversa un texto audiovisual y su posible contenido heterocéntrico u homófobo, así como que insistiera en la necesidad de que se

representaran imágenes positivas en un intento de contrarrestar años de mensajes estigmatizados contrarios a la sexodiversidad.

Después de años de embates de opresión y de sufrir una falta de control sobre el significante narrativa, es lógico asumir que era importante resaltar símbolos que valoraran positivamente esta subcultura, que buscaba forjar una expresión a partir del ser ejemplarmente sexodiverso, dentro del sentido de un colectivo y aplicando domesticidad. Por ello, y dada su potencial influencia en el cine y en lo cotidiano, la futura representación subcultural volcó sus esfuerzos en la visibilidad de esta comunidad, aunque ésta pudiese banalizar la representación sexodiversa y otorgarla un valor exclusivamente estético mediante el espectáculo y el escándalo.

Hoy en día, la representación reivindicativa ha sido eclipsada por narrativas subculturales y críticas que han limitado el número de producciones; y desde la subcultura es vista como una zona de transición de expresión desde el heterocentrismo hacia narrativas en primera persona. Sin embargo, se encuentra vigente en historias que sobreviven dentro de modelos del “Cine Maricón”, ya descritos en Latinoamérica pero menos presentes en Asia. La importancia de esta forma de representación radica en que otorga al individuo tramas y personajes en las que aprende a activar y agenciar colectivamente su experiencia sexodiversa y la usa para su desarrollo individual y social dentro y fuera de los colectivos minoritarios.

2.2.2. NUEVAS NARRATIVAS AUTORREFLEXIVAS: MODELO IDENTITARIO Y CINE SUBCULTURAL

Las diferentes lecturas de los discursos en la definición de lo sexodiverso parecen demostrar que “la relación entre caracterizaciones de la homosexualidad y realidad siempre estará colonizada por la ideología” (Mira, 2008, p. 65). Después de más de un siglo de definiciones de la sexodiversidad desde la otredad, a partir de tecnologías de poder ya explicadas, se comprende la necesidad de contar con estrategias de definición de las identidades minoritarias sexuales reivindicativas y claramente diferenciadas de la mayoría social. La lucha contra la representación mitológica del colectivo LGBTIQ se establece desde la preocupación del sexodiverso por visibilizarse para sobrevivir dentro una sociedad dominante que históricamente le ha negado su identidad. Para ello, se busca poner en marcha discursos desde los cuales se logre cambios sociales importantes y activar un imaginario colectivo que produzca expresiones diversas en espacios organizados con características culturales propias en los que se celebren sus especificidades, que llamaremos *subcultura*.

Las primeras narrativas reivindicativas marcaron un giro en la percepción hacia la diversidad sexual tanto por parte de la sociedad mayoritaria como por parte de su propio colectivo organizado, el cual descubre desde aquéllas el potencial narrativo del significante sexodiverso en el cine, así como su utilidad para visibilizar la minoría, crear agencia social y generar nuevas identidades. Así, las estrategias narrativas se abren a los discursos del modelo étnico, encontrando en éste una fuente potencial de narrativas que reflexionen sobre sus problemas. Tales discursos reivindicarían positivamente su diferencia identitaria y lograrían retratar un nuevo colectivo en evolución, que será definido no solo desde la oposición al régimen heterocentrista sino también desde su especificidad cultural, sus metas y aspiraciones, sus necesidades e inquietudes. Este pulso social se ve reflejado en distintas narrativas que evolucionan y surgen desde distintos orígenes y tradiciones cinematográficas tan diversas como el colectivo mismo.

La constitución de un colectivo bajo la definición de la otredad llevó a la constitución de comunidades dispersas y colectivos desarraigados dentro de otras culturas dominantes, que estarán, a su vez, conectadas con “patrias metafóricas” en un modelo que veía la sexodiversidad como una diáspora con una cultura propia sin centro neurálgico originario (Pullen, 2009). Estas comunidades imaginarias funcionarán como fuentes de autoridad que velan por la integración de individuos, en un colectivo que mantendría fronteras identitarias diferenciables a partir de un discurso de resistencia para evitar asimilación dentro de la cultura dominante. La subcultura sería así la génesis de un imaginario modernista sexodiverso que reafirmará sus elementos identitarios únicos y que conformará una minoría potente desde la que se podrá contestar al régimen de la sexualidad y a sus mecanismos de control.

La utilización de narrativas de representación identitarias para el reconocimiento de individuos en un colectivo que lo represente y lo conecte socialmente será fundamental para el modelo étnico. Este potenciará la construcción de historias que narren el origen mítico de esta comunidad, y retrate su presente y su proyecto a largo plazo. Se usarán significantes, acciones y lugares diferenciales, arquetipos de personajes y símbolos que funcionen como bastiones identitarios en un extendido y desarraigado imaginario colectivo. Desde aquí, se conformará un potencial transformador y modernista que producirá bloques discursivos y narrativas diversas unificadas sobre una identidad que crea conciencia, experiencia y reflexión, y que, a la vez, logrará transformar individuos desde las conexiones y las experiencias sensoriales que se establecen en “espacios santuarios” inspirados en otras sociedades diaspóricas.

Para el desarrollo de este discurso, el cine también se presenta como un ente importante de expresión que completa la experiencia subcultural y se integra en la sensorial a través de imágenes que el individuo puede decodificar y hacer suya; a su vez, contribuyen a seguir construyendo nexos simbólicos de autorreflexión que generarán nuevas narrativas. Lévi-Strauss (1974) afirmaba que la historia puede ser retrospectiva, al buscar el orden tradicional de su pasado, o prospectiva, al usar el pasado para darle forma al futuro (p. 315). La necesidad de la subcultura de crear una historia propia prospectiva lleva a este cine subcultural

a desarrollar narrativas, con voces diversas para forjar un imaginario colectivo lleno de historias y experiencias que inspirarán una identidad colectiva con metas, aspiraciones, vivencias y ansiedades en común. Y éstas se gestarán desde una desidentificación completa y radical de la cultura mayoritaria con el fin de formar una cultura propia desde la cual poder celebrar sus propias historias y rechazar la vergüenza asociada a su diferencia (Pullen, 2009, p.109).

Además, la propia censura establecida para la producción y la distribución de su expresión particular —ya sea por censuras oficiales o de taquilla o por discriminación a la hora de otorgar subvenciones para la producción, distribución y exhibición de un cine de significativo sexodiverso— fomentará la creación de espacios colectivos o centros subculturales privilegiados de exhibición, desde festivales especializados, proyecciones privadas y distribuciones más marginales, que integrarán la experiencia cinematográfica como un esfuerzo colectivo que potencia la experiencia social.

Así, el modelo diaspórico de identidad se nutre de expresiones audiovisuales, significantes identitarios y crecimiento de su capital humano y económico, a lo que Jackson denomina *comodificación del capital sexodiverso* (Jackson, 2009a, 2009b, 2011), proveniente especialmente de los núcleos urbanos de estas patrias metafóricas. Estas narrativas han impulsado esta identidad reappropriando y transformando sus símbolos, historias, luchas e interacciones en bienes activos de la comunidad, lo que la ha hecho crecer y fortalecerse como una unidad cultural. Pullen (2009), a su vez, explora el potencial de una reflexividad institucional propuesta, desde Anthony Giddens (1995), como motor para el proceso de creación de nuevas narrativas que activen cambios sociales desde el potencial autorreflexivo de un poder adaptado y organizado que debe ser coalescente (p.77). Giddens (1995) se refiere a esta reflexividad como parte de elementos estructurales que están constantemente en movimiento:

Es institucional porque tiene un elemento estructural básico de actividad social en un contexto moderno. Es reflexivo desde el sentido que los términos introducidos para describir la vida social rutinariamente entran y lo transforman —no desde un proceso mecánico, ni necesariamente de manera controlada, pero porque forma parte de marcos de acción adoptados por individuos o grupos—²⁵ (p.28 citado en Pullen, 2009).

Este mismo potencial produce identidades en contextos en coalescencia desde las acciones performativas de individuos (Córdoba, 2005, p.52) que influyen a instituciones y sociedades; tales acciones performativas son actos de domesticidad que celebran sus características identitarias, visiones íntimas y miradas eróticas reapropiadas, y creaciones de nuevas formas de relaciones y familias. No obstante, el crecimiento y la expansión de estas estrategias crean nuevos nexos con ciudadanos fragmentados a través de historias que identifican diaspóricamente a estos individuos en la subcultura, desde la cual la sexodiversidad se define, se comparte y se experimenta, y se conforma un colectivo con potencial de cambio. Estas identidades formarán las bases de un patrimonio cultural y económico, que incluirá procesos rituales, la vulnerabilidad, la intimidad y la domesticidad (Pullen, 2009), e igualmente fortalecerán el progreso de una identidad incipiente desde su potencial performativo que conteste a la sociedad opresora.

A partir de la “ciudadanía íntima” de Plummer (1997), se explora cómo la autorreflexión estimula narrativas sociales desde la extensión de narrativas progresivas de un narrador a otro y la autoidentificación con nuevas historias afines a un espectador (Pullen, 2009, p. 83). Nuevos narradores de divergentes estratos sociales y raciales, sobrepasando una aparente desconexión y disparidad, formarán ideas cohesivas de comunidad e historia de manera

²⁵ Cita original: “It is institutional, because it is a basic structuring element of social activity in modern settings. It is reflexive in the sense that terms introduced to describe social life routinely enter and transform it — not as a mechanical process, not necessarily in a controlled way, but because they become part of the frames of action which individual or groups adopt”.

desconectada desde la fuerza personal con el potencial de apropiarse y reestructurar el discurso del mito hasta reinventarlo; se crea así un nuevo orden de construcción mítica (p. 20). El uso de estas nuevas posibilidades en valores concretos y cohesivos para la comunidad confiere poder a un colectivo y estimula narrativas de cambio desde nuevas voces identitarias (domesticidad y agencia política, independencia) y habilita agencia narrativa desde la codificación y decodificación del texto. John Fiske (1994 [originalmente 1987]), citado por Pullen (2009, p.21-22), explora la habilidad de un texto para interpelar a su audiencia y conectar con ella,

Cualquier discurso es una relación necesaria entre el remitente y el destinatario, y cualquier relación interpersonal es, a cambio, necesariamente parte de relaciones sociales más amplias. La interpelación se refiere a la forma en que cualquier discurso “llama” a su destinatario. Al responder a la llamada, reconociendo que es nosotros a quien se habla, implícitamente aceptamos la definición del discurso de “nosotros” o, dicho de otra manera, adoptamos una posición subjetiva propuesta por nosotros en el discurso”²⁶ (p.53; desde Pullen, 2009).

De esta manera, los individuos pueden sentirse interpelados en el texto, activando formas de identificación, interpretación y reconstrucción de ideas narrativas entre la audiencia, aunque previamente estos hayan estado desidentificados del discurso social. Desde la visión de transformación ofrecida por diversos miembros de la comunidad LGBTIQ, se produce una identificación hacia la realidad desfragmentada sexodiversa, a través de nuevas narrativas reivindicativas que focalizan el significante sexodiverso y retoman ciertos

²⁶ Cita original: “[A]ny discourse is necessarily part of a relationship between addresser and addressee, and that any such interpersonal relationship is, in turn, necessarily part of wider social relations. Interpellation refers to the way that any discourse ‘hails’ the addressee. In responding to the call, in recognising that it is *us* being spoken to, we implicitly accept the discourse’s definition of ‘us’, or, to put it in another way, we adopt the subject’s position proposed for us by the discourse”

componentes fragmentados para agenciarlo en la comunidad imaginaria sexodiversa, retando a las nuevas ideas sociales.

Ejemplo de este proceso de identificación es el estudio de Plummer (1997) por su análisis del tropo por antonomasia de esta representación, la salida del armario y su desarrollo en cinco argumentos narrativos: 1) *emprender un viaje* (un viaje de autorreconocimiento y autoexploración del ser diferente); 2) *enfrentarse a la lucha* (y a la resistencia a esta diferencia); 3) *soportar el sufrimiento* (asociado a la soledad, al secreto, al deseo sexual frustrado y a la vergüenza, y creado desde la alteridad); 4) *consumación* o aceptación de la diferencia, y 5) *establecer una vuelta al hogar*²⁷, lo que ejemplifican el acto de salir del armario de la vergüenza y la celebración de la propia diferencia (p.107). Estas narrativas modernas se adecuan a la extensión de las narrativas sexuales en nuestras sociedades desde lo que Plummer denomina *estructuras de testimonios, confesión, conversión y redención*, que ejemplifican la verdad del sexo como unidad, desde:

[...] historias como metáforas de la naturalidad y el impulso del sexo, de la verdad del sexo, de las experiencias unitarias esenciales y del núcleo del sexo que conecten desde un patrón arraigado capaz de describir el poder del sexo como formador, causante y unificador de vidas completas. El sexo como natural, el sexo como ciencia, el sexo como esencia; son así formas distintivamente modernistas que toma la sexualidad²⁸ (p.109).

Estos procesos podrían así activar nuevos mecanismos de identificación que se ajustarían a las necesidades sociales, alentando a audiencias y nuevos productores audiovisuales a crear distintas voces, historias y discursos a través de un compromiso comunitario y de la participación activa. Se valora así la

²⁷ Traducido desde los cinco pasos de Plummer : "Taking a journey, engaging in a contest, enduring sufferieng, pursuing consummation, establishing a home".

²⁸ Cita original: "stories which metaphorise the naturalness and driveness of sex; the truth of sex; the unitary, essential, core experiences of sex which connect in some deeply patterned fashion capable of discovery; the power of sex as shaper, cause and unifier of whole lives. Sex as natural, sex as science, sex as essence. These then are all distinctly modernist takes of sexuality".

necesidad de expresarse desde estrategias productivas de “construcción masiva”, más allá que la otrora visibilización a cualquier precio. Sin embargo, Plummer (1997) argumenta la posibilidad de desgaste de estas historias por haber sido naturalizadas dentro de las mecánicas narrativas de la sexualidad, posiblemente por haber sido dichas con mucha frecuencia (p.109).

Este cine subcultural parecía empezar a limitar el potencial de historias humanas autorreflexivas, especialmente a minorías no representadas tradicionalmente desde la subcultura. La expresión subcultural, al estar limitada a la ideología desde una subjetividad fija de alteridad opuesta a la cultura mayoritaria, puede conllevar el riesgo de bloquear agencias de cambios reales en la vida de sus ciudadanos, como una mayor “normalización” de la representación del colectivo LGBTIQ. Las estrategias más tradicionales de representación, en su lucha eterna contra estereotipos de imágenes negativas, parecían incapaces de producir un discurso más allá de su subcultura ya arraigada o desde las etiquetas que lo marcaban como diferente. La subcultura requería con urgencia contenidos que apelaran a la domesticidad, autorreflexión, autocrítica y realidades positivas y negativas que podían surgir de nuevas identidades no mapeadas.

Igualmente, surgen estereotipos físicos, de clase o raza en el significado de lo sexodiverso y representaciones afianzadas en el mito (como la “pluma”, la prostitución, el ser seropositivo, el sadomasoquismo, la promiscuidad o la migración) que se presentan como ejemplo de la diversidad de temas que quedaban subyugados a la representación de colectivos fijos y mayoritarios (gais y lésbicos) que veían ciertos debates como contrarios a su agenda de integración en la sociedad mayoritaria. La necesidad de hacer visible esta diversidad de subgrupos infrarrepresentados dentro de la sexodiversidad abrirá paso a la necesidad de que existieran formas de expresión más (auto)críticas con lo normativo y de las que formaran parte los discursos queer.

Sin embargo, no se pueden negar el potencial y el valor que el cine subcultural ha otorgado a la sexodiversidad. El cine subcultural se ha nutrido del significativo de sexodiverso desde los años ochenta y noventa para reflejar nuevas realidades y contar historias más personales que humanizan al sexodiverso y lo

dibujan como un ente más complejo que el retratado por narrativas heterocentristas; además, lo inscriben en la modernidad, al hacerlo parte de los relatos culturales. Se intenta retratar la sexodiversidad como una identidad compleja y humana, con sus temores, virtudes y contradicciones. Pero, especialmente, se narra para el colectivo, desde sus necesidades, lo que quiere ver, sentir y experimentar en la pantalla; lo hacen creadores y productores conectados y conscientes de la necesidad de formar desde el medio audiovisual una subcultura con potencial reflexivo que posea un alcance mediático transnacional.

Desde las diversas visiones que definen la sexodiversidad exploradas anteriormente, surgen movimientos específicos determinados por su realidad nacional, local o global, la cual marca normalmente sus maneras de narrar y sus objetivos particulares, ya se trate de un cine comercial o de uno más autoral y crítico con las visiones de la sexodiversidad. Aunque el cine subcultural tiene un modelo de producción mayoritariamente independiente, existen diferencias entre las estrategias narrativas, las cuales derivan del contexto geográfico en que se desarrollan estos cines, marcados especialmente por su tradición fílmica y su público. El contexto anglosajón se decantará por un cine subcultural más orientado a los géneros clásicos y a la expresión subcultural. Denominaremos a éste *cine subcultural comercial* o *cine de género*, el cual celebrará ampliamente el arraigo en una subcultura potente y autoorganizada con un modelo de producción dirigido a una audiencia fiel que busca sentirse interpelada por significantes que retraten sus gustos y necesidades.

Este cine de orientación más comercial reproduce tramas y fórmulas narrativas desarrolladas desde la realidad social del colectivo, las cuales favorecerán estrategias que dibujarán la subcultura primando la celebración de ésta y el entretenimiento de sus espectadores. En los últimos 20 años, estas películas han desarrollado narrativas fácilmente identificables por su público subcultural, así como por sus tramas frecuentemente replicables, como la “salida del armario”, historias de iniciación adolescente o de “chic@ conoce a chic@” y arquetipos fácilmente reconocibles, como el adolescente introvertido y no aceptado, el “maricón plumífero”, la “bollera fuerte” o el “guapo promiscuo”. Estas

narrativas enfocan la construcción de narrativas de géneros subculturales desde una pequeña industria marginal que posee una audiencia fiel (en festivales especializados en el colectivo LGBTIQ, canales de pago con contenido sexodiverso o ventas de DVD y *streaming*), la cual ofrecerá una mayor profundidad, intimidad y domesticidad que su origen reivindicativo pero con un limitado comentario social. Es de notar, sin embargo, que últimamente el cine subcultural, aupado por un cambio de paradigma social hacia la sexodiversidad en EE. UU., representa vidas de personas cada vez más normalizadas fuera de los estereotipos de la subcultura pero que se sienten claramente parte de ella. Estas películas tienen una presencia cada vez mayor en el cine comercial mayoritario, y es más común verlas producidas, distribuidas en Hollywood y protagonizadas por estrellas de renombre, las cuales dan un impulso comercial a estas obras.

Otra forma de expresión de esta subcultura audiovisual sería un cine subcultural de autor o de producción más independiente, surgido desde otros contextos nacionales y regionales en los que la subcultura no es tan compacta u organizada como en el caso norteamericano o que buscan una forma de expresión menos colectiva y más abocada a la experiencia individual. Este cine, que llamaremos *cine subcultural independiente*, común en Europa y especialmente en Asia y Latinoamérica, tiene un público especialmente desarraigado de una experiencia subcultural y que busca estrategias más intimistas de la representación sexodiversa. Este cine emplea modelos de producción y narrativas inspirados en el cine independiente y marginal para retratar una vida subcultural más desarraigada, diaspórica y dispersa en una sociedad mayoritaria.

Este modelo presenta una tendencia más autoral en sus procesos de producción, realización y distribución, así como en sus narrativas con estrategias heterogéneas que sobrepasan los elementos celebrados desde la subcultura y que subrayan la expresión sexodiversa como un ejercicio de libertad desde el orgullo y la autorreflexión. Estas películas suelen tener un mayor comentario social contra la sociedad heteropatriarcal y se atreven a explorar imágenes negativas desde tropos de representación que se refieren al escándalo y a la

revelación a través de dramas, melodramas y tragicomedias en las que aún existen la homofobia y la opresión. Desde estos modelos se exploran distintas estrategias plurales que hacen más visible lo sexodiverso y se han acercado realidades sexodiversas antes acalladas a públicos homófilos y críticos. En producciones diversas se aprecian tanto el campo de influencia de cada una de estas distintas formas narrativas como su evolución en la expresión audiovisual, todo ello marcado por el sentir sexodiverso —lo que podría llamarse *queeridad en evolución*—, que logra inspirar y traspasar fronteras físicas, económicas, sociales y culturales. Especialmente desde la inclusión de nuevas tecnologías y formas de distribución, marcadas por los movimientos surgidos desde la globalización económica y la transculturización, la subcultura se ha expandido desde su versión más *independiente* hasta nuevos debates sobre lo que puede significar lo sexodiverso en el siglo XXI desde su representación cinematográfica.

Así, el establecimiento de una subcultura desde el modelo étnico está anclado a la idea de la movilidad de historias y a la conexión de núcleos transnacionales históricamente desarraigados y desconectados, ya sea por su lejanía geográfica o por sus características históricas. Esto ha potenciado la llamada *queeridad global*, ya señalada anteriormente, la cual parece estar convirtiéndose en una característica más de esta subcultura. Sin embargo, antes de explorar sus diversos modelos transnacionales —potenciados especialmente desde la visión autocrítica de la subcultura o desde la visión queer, que se presenta más flexible que su visión subcultural—, consideramos importante analizar los exponentes y las características especiales del cine subcultural, los cuales lo diferencian de otras formas de expresión.

2.2.2.1. Modelos y estrategias de un cine subcultural comercial

Como ya se ha mencionado, se han diferenciado dos estrategias expresivas en el cine subcultural, que presentan distintas fórmulas narrativas y exploran distintos objetivos de cómo representar la subcultura de la sexodiversidad. Dentro del que llamaremos *cine subcultural comercial* o de

género incluiremos aquellas películas que tienden a considerar la experiencia colectiva de esta subcultura como su centro productor de discurso. Este cine, que se presenta como la versión más *comercial* del cine LGBTIQ, reproduce fórmulas narrativas legibles de género desde la construcción de historias, personajes, espacios y tiempos que reproducen elementos identitarios de esta subcultura. A su vez, buscan ser reconocidas por los individuos que conforman dicha subcultura. Su accesibilidad empieza desde la decodificación de símbolos específicos presentados como identificadores propios de este grupo cultural, y habilitará un espacio de expresión que interpele al individuo y le permite participar de esta celebración subcultural, en la que se visibilizan sus valores, deseos, incertidumbres, miedos y aspiraciones.

Denominamos a este tipo de películas *subculturales comerciales* por su inscripción en narrativas de géneros y por su cercanía a los modos de producción de narrativas comerciales —la mayoría de estas películas son producidas en EE. UU.—. A pesar de que las primeras películas de este subgrupo se realizaban dentro de un modelo de producción independiente —una producción marginal que hacía cine “desde la minoría para la minoría”—, las fórmulas de géneros empleadas, los arquetipos desarrollados y su evolución estética convirtieron este cine en un movimiento de arte popular, aceptado de forma generalizada en la subcultura por una audiencia fija y fiel que apoyó el desarrollo y el fortalecimiento de una pequeña industria subcultural.

Este cine comercial se ha consolidado especialmente en los últimos años en los países capitalistas, especialmente desde la comodificación del capital sexodiverso y por el poder de compra del llamado *dólar rosa* (Jackson, 2009a, 2009b; Pullen, 2009), lo que ha llevado al individuo sexodiverso a tener acceso a productos culturales que lo interpelan directamente y desde los cuales puede experimentar la subcultura y conectarse con ella, aunque se trate de individuos y núcleos desarraigados de las patrias metafóricas urbanas. Igualmente, la creación de una red de distribución y exhibición subcultural potente con distribuidoras nacionales e internacionales especializadas (como TLA Releasing, Wolfe Releasing, Breaking Glass Pictures, The Weinstein Company, etc.), el establecimiento de festivales de cine internacionales especializados en el

colectivo LGBTIQ (empezando por Frameline en San Francisco, establecido en 1977, y Outfest, en Los Ángeles, desde 1982) y la venta de DVD, los canales de pago privados, el video bajo demanda e Internet con *streaming* han otorgado viabilidad a las redes económicas de financiación para la viabilidad de cada proyecto. Por último, y no menos importante, los recientes cambios sociales a favor del movimiento LGBTIQ en EE. UU. y Europa han contado con un crecimiento de producciones comerciales desde Hollywood y con el apoyo de estrellas de renombre, que han celebrado la subcultura, reivindicado el colectivo e impulsado este cine comercial.

El cine subcultural comercial presenta características distintivas que denotan su origen en el discurso étnico identitario, el cual abandonaría marcas identitarias sexodiversas como lo camp (aunque la ironía camp permanecerá en el género de comedia) por el desarrollo de otras estrategias. En sus primeras etapas, el cine subcultural se desarrollaba en géneros dramáticos y melodramáticos que primaban en sus discursos la “salida del armario”, la visibilización del individuo sexodiverso y su introducción en la subcultura a través de paradigmas que recrean los pasos descritos por Plummer. Sin embargo, estas historias plasmaban la nueva identidad del sexodiverso, a diferencia de las narrativas reivindicativas, alejadas del escándalo social desde narrativas más íntimas que exploraban las consecuencias inmediatas de la “salida del armario” para el individuo sexodiverso, incluyendo sus relaciones y afectos en su entorno más cercano, como en *Media hora más contigo* (Donna Deitch, 1985). Igualmente, este paradigma narra historias que describen “ritos de iniciación adolescente” y exploran la “salida del armario” y una nueva sexualidad, temas con los que muchos espectadores se sentían identificados y que aún inspiran historias. Ejemplos de ello serían *And Then Came Summer* (Jeff London, 2000), *Better than Chocolate* (Anne Wheeler, 1999), *Watercolors* (David Oliveras, 2008) e inclusive películas no norteamericanas, como la ecuatoriana *Feriado* (Diego Araujo, 2014), todos ellos films de una fórmula que, aunque se aseguraba audiencia, comenzaba a parecer un poco repetitiva.

Este cine subcultural comercial experimentó una evolución de las narrativas hacia procesos más complejos que buscan expresar parte de las complejidades

de la vida sexodiversa, más allá de la dominancia de la “salida del armario”. A partir de Bronski (2000), Mira (2008) argumenta que las estrategias de discursos que dominaban el marco narrativo en los años ochenta y narraban la “salida del armario” de un personaje resultaban limitantes, al desarrollar tramas de personajes que se basaban en periodos de su trayectoria anteriores a su aceptación como sexodiversos (p.482). Hacia finales de los años noventa, se observó un giro hacia otras historias alejadas del cine testimonial que estuvo promovido por una mayor aceptación social de la sexodiversidad; entonces empezaron a proliferar historias de chicos gais que se enfrentaban al mundo con una identidad sexual homosexual asentada y desde un activismo basado en la sátira del mito heterocentrista que se buscaba debilitar (p.485).

Desde géneros como la comedia romántica y la tragicomedia, ciertos elementos destacan en estas representaciones que muestran códigos asociados a la subcultura gay: un alto componente erótico con personajes atractivos de cuerpos perfectos (como posible gancho para conseguir una mayor audiencia), un contexto subcultural en el que no existe homofobia y una celebración subcultural gay que representa hábitos, mitos, placeres, códigos y un humor propio —el teatro musical, el gimnasio, la disco/bar gay o la sauna se convierten en temas y entornos recurrentes y diferenciables—. Además, en estas películas, las experiencias amorosas tienen protagonismo, y los personajes se encuentran arraigados en la subcultura y alejados de sus orígenes y/o de su familia, creando afectos en una burbuja de aceptación. Igualmente la insistencia de representación de protagonistas desde un canon de belleza clásico se mostraría problemática al representar casi en exclusividad un colectivo desde la superficialidad y seleccionar vidas con que pocos podrían identificarse.

No obstante, también estas narrativas representan una oportunidad para reflejar cuerpos y vidas (más o menos) desproblematizadas, alejadas del cine arte o el cine moral. El cine subcultural comercial pretende representar ficción “de final feliz” alejada de las expresiones artísticas, de negatividades o de utopías irrealizables. Se busca el placer en las interpretaciones, en paisajes y en historias cercanos, que sean asimilables, lineales y comerciales, desde estrategias que tienen la utilidad de crear imágenes con un contenido moral subcultural que serían

visibilizadas. Se celebran así, como logro máximo, la subcultura y el poder ser, vivir y sentir como sexodiverso en historias románticas que prueban que los homosexuales también pueden protagonizar estas tramas aunque el “final feliz” no sea el matrimonio.

Se pueden nombrar dramas, comedias o tragicomedias como ejemplos: *Los Chicos de la Banda* (William Friedkin, 1970), *Trick* (Jim Fall, 1999), *Latter Days* (C. Jay Cox, 2003), *Eating Out* (Allan Brocka, 2004) y sus cuatro secuelas, *Another Gay Movie* (Todd Stephens, 2006) y su secuela, *Going Down in La La Land* (Casper Andreas, 2011), *The Perfect Wedding* (Scott Gabriel, 2012), *The Geography Club* (Gary Entin, 2013) y *10 Year Plan* (J. C. Calciano, 2014).

Igualmente, historias míticas de la subcultura que narran y reivindican su origen o sus héroes, protagonistas políticos o símbolos culturales olvidados son historias comunes dentro de la representación subcultural. Siguiendo el formato del *biopic*, los protagonistas de estas películas producidas en Hollywood normalmente son estrellas del celuloide, con lo que se busca un mayor efecto en taquilla. *Mi nombre es Harvey Milk* (Gus Van Sant, 2009), *Oraciones para Bobby* (Russell Mulcahy, 2009), *Dallas Buyers Club* (Jean-Marc Vallé, 2013) o *Behind the Candelabra* (Steven Soderbergh, 2013) son algunos ejemplos de dichos *biopics*. Otras narrativas de reivindicación social muy populares y con gran aceptación en taquillas nacionales e internacionales se encuentran en las comedias corales inglesas, cuyas fórmulas marcan un acercamiento fortuito entre una sociedad conservadora y homófoba y un individuo o grupo sexodiverso que se necesitan mutuamente. Así ocurre en *Kinky Boots* (Julian Jarrold, 2005) o en la célebre *Pride* (Matthew Warchus, 2014).

Por último, se ha de destacar que en los últimos años se observa un ligero cambio en el modelo comercial: la taquilla comercial acepta con mayor frecuencia películas sexodiversas comerciales, posiblemente debido a los cambios sociales que han derivado en variaciones legislativas favorecedoras de una mayor igualdad de derechos civiles entre los sexodiversos en EE. UU. A lo largo de la última década se ha dado espacio a historias parcialmente normativizadas del componente sexodiverso, las cuales superan la producción subcultural al ser

narradas y producidas en Hollywood, aunque permanecen en la expresión subcultural que enfatiza la visibilización de imágenes positivas de la diversidad sexual. Estas historias consiguen una gran visibilización de la subcultura al intentar normalizar vidas sexodiversas, lo cual permite agenciar cambios sociales con extensión transnacional.

No obstante, consideramos que aún es pronto para determinar los posibles efectos de este nuevo fenómeno visto en EE. UU. y sus consecuencias reales para el cine subcultural y comercial norteamericano; tampoco es posible saber si éste será un fenómeno de larga data o una ola pasajera determinada por un momento histórico específico. Como ejemplos de estas películas se encuentran *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005), *Un hombre soltero* (Tom Ford, 2009), *Los chicos están bien* (Lisa Cholodenko, 2010), *La chica danesa* (Tom Hooper, 2015) o *Carol* (Todd Haynes, 2015). Igualmente, y a pesar de su producción independiente, debemos nombrar a la ganadora del Oscar 2017 *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) por su fórmula de cine social marginal y por la repercusión que estos premios tienen en el cine comercial, pues procuran una elevada recaudación de taquilla.

Últimamente se observa el tímido inicio de un cine subcultural comercial en otras latitudes. En algunos países se orienta el contenido de este cine hacia versiones más de género para contar con espectadores transnacionales que consumen géneros narrativos populares como el melodrama, la comedia romántica o, en el caso de Tailandia, el cine *kathoey* (transexual). Así, el cine comercial subcultural amplía su nivel de influencia y agencia en la expresión sexodiversa, inspirando así un nuevo espacio de expresión que incluye una mayor audiencia globalizada y transnacional, consumidora asidua de productos sexodiversos de distintos orígenes. Lo más importante de esto es que se explora un concepto de subcultura heterogénea desde un colectivo que evoluciona y crece para definirse como forma diferenciada dentro de la sociedad mayoritaria.

Dicha reapropiación comienza en diálogos globales mediante estrategias híbridas que narran tanto historias locales como versiones regionales de géneros clásicos y que encuentran un público nacional y regional en crecimiento. El

diálogo ha sido especialmente importante en Japón, Tailandia, China y Corea del Sur. Estos países cuentan con fuertes estructuras cinematográficas de producción y distribución que adaptan géneros modernos como comedias románticas, melodramas o dramas de iniciación y regionales y en los que se refuerza el diálogo transnacional subcultural con patrias metafóricas pero con modelos híbridos que reflexionan sobre su propia forma de ver la modernidad desde la *glocalidad*.

En Corea y Tailandia se ha observado una mayor producción de comedias románticas, como *Antique Bakery* (Min Kyu-Dong, 2008), y de comedias irónicas subculturales que recuerdan a la mirada camp reapropiada desde lo *glocal*, como *Like a Virgin* (Lee Hae-young y Lee Hae-jun, 2006), *Metrosexual* (Yongyooth Thongkongtoon, 2006) o *Rice Rhapsody* (Kenneth Bi, 2004). Japón y China desarrollan un cine *shonen* (de chicos) enfocado hacia el melodrama juvenil con tropos clásicos, como el descubrimiento y la iniciación, como reflejan la japonesa *Boys Love* (Kotaro Terauchi, 2006) o la aclamada tailandesa *Beautiful Boxer* (Ekachai Uekrongtham, 2003) basada en la vida real de un boxeador de *muay thai*.

Además, existen dos subgéneros interesantes de consumo local y regional en estos cines que surgen desde narrativas clásicas asiáticas pero que desarrollan visiones distintas de agenciar el vernáculo sexodiverso. El cine de época coreano se desarrolla influenciado altamente por los teledramas históricos ambientados en la Corea clásica de la dinastía Chosun y enormemente populares en la región asiática. Esto lleva a la producción de películas como *The King and The Clown* (Lee ju-ik, 2005) y *La flor congelada* (Yoo Ha, 2008). Igualmente, el cine *kathoey* (transexual) tailandés, inspirado tras el éxito internacional de *Iron Ladies* (Visuttchai Boonyakarnjawa, 2000), se gesta como un cine comercial de consumo local y regional desde el humor camp tailandés que reivindica la visibilidad *kathoey* con imágenes positivas y su inclusión social; es el caso de *Saving Private Tootsie* (Kittikorn Liasirikun, 2002), *Iron Ladies 2* (Visuttchai Boonyakarnjawa, 2003) o *Me and Myself* (Pongpat Wachirabunjong, 2007). Así, el cine subcultural comercial asiático es un nuevo fenómeno que comienza a gestarse en una industria local incipiente y que genera producciones que

describen el queer vernacular desde géneros comerciales que producen un éxito importante en taquilla.

Este nuevo cine asiático representa un cambio de perspectiva que es más evidente en el cine independiente pero que comienza a dar señales en el cine comercial: no hay que ser *tan* occidental para ser moderno. Estas narrativas muestran características claras de estrategias de género tradicionales, tomadas e incluso calcadas de fórmulas exitosas anglosajonas pero adaptadas a una realidad local. El cine subcultural comercial ha traducido un sentir colectivo y lo ha plasmado en un modelo replicable, altamente exportable, creando contenido para públicos que narren los modelos de una vida colectiva. Como se ha señalado, este cine comercial ha inspirado desde las “patrias metafóricas” y un sentir moderno subcultural, conjugado desde todas estas nuevas formas de expresar la diversidad sexual. Además, su crecimiento exponencial en regiones con industrias crecientes como Corea, China, Japón o Tailandia, usando estrategias *glocales* híbridas, reivindica el significante sexodiverso que otorga transnacionalidad a las narrativas sexodiversas.

No obstante, esta estrategia parece enfocar excesivamente la subcultura por encima de la experiencia íntima en obras autorales que buscan explorar una mayor autorreflexión e intimidad desde la voz narrativa y los tropos propuestos. Además, adoptar un concepto narrativo más tradicional, basado en géneros y en historias adaptados a la sexodiversidad, conlleva abandonar la crítica social como marca identitaria, dejando el comentario social casi en exclusividad a la crítica queer. Esto podría tener consecuencias negativas, como la falta de expresión de nuevas identidades sociales por la dictadura de la taquilla, que prefiere buscar películas con que puedan identificarse la mayoría de gais y lesbianas del colectivo LGBTIQ, con lo que ignora la representación de minorías dentro del colectivo, como los transgéneros, los bisexuales, los sadomasoquistas o realidades más polémicas, como las de los seropositivos o el *bareback*, temas actuales que podrían desestabilizar la sociedad. No obstante, este cine comercial sigue teniendo una audiencia potente en la subcultura y posee una gran capacidad de movimiento transnacional, gracias a sus fórmulas comerciales que atraen a

grupos diversos dentro de la subcultura que no solo buscan “consumir” comentarios sociales sino que también quieren divertirse.

2.2.2.2. Cine subcultural independiente: primeras estrategias desfocalizadas

El que denominaremos *cine subcultural independiente* se presenta como otro modelo de narrativa subcultural de expresión sexodiversa, globalmente muy afianzado y presente en Europa y EE. UU., Asia y Latinoamérica. A pesar de sus grandes similitudes con el modelo anterior, sobre todo en lo relativo a las estructuras de producción y distribución de estos cines, el cine subcultural independiente se diferencia, especialmente, al narrar la subcultura desde la experiencia individual, en ocasiones alejadas de la subcultura normativa. Igualmente, la mayoría de estas películas provienen de países con alta producción de cine independiente no sexodiverso, el cual compite a veces con dificultad con Hollywood u otros centros de producción comercial. Además, la producción del cine sexodiverso normalmente es baja o escasa, ya sea por la falta de subculturas cohesivas y organizadas que comodifiquen el capital sexodiverso o por las censuras de taquilla.

Así, para que estas producciones sean viables necesitan circuitos regionales e internacionales de distribución independientes, como festivales especializados en el colectivo LGBTIQ y distribuidoras de venta internacional, como TLA Releasing, y especialistas en cine global, como Peccadillo Films, Strand Releasing, Breaking Glass Pictures o Sundance Selects. Estos intercambios crean diálogos complementarios con las estructuras económicas del cine comercial subcultural para consolidar su viabilidad.

Algunos de los festivales internacionales fundamentales para el desarrollo de esta cinematografía son Frameline (San Francisco, desde 1977), Outfest (Los Ángeles, desde 1982), BFI Flare (Londres, desde 1986), Vancouver Queer Film Fest (Vancouver, desde 1988), Inside Out Film Festival (Toronto, desde 1991),

Melbourne Queer Film Festival (Melbourne, desde 1991), Rio Festival Gay de Cinema (Río de Janeiro, desde 1995) o LesGaiCineMad (Madrid, desde 1996). Más recientemente han aparecido otros festivales subculturales importantes en regiones fuera de Europa y EE. UU., como Asian Queer Festival (Tokio, desde 2007), Mumbai Queer Film Festival (Bombay, desde 2010) y Taiwan International Film Festival (Taipéi, desde 2014), entre otros.

A pesar de la dificultad que implica agrupar en un solo modelo una gran variedad de películas que forman parte de realidades nacionales, regionales y locales diversas, y que cuentan, además, con un sinfín de estrategias narrativas, queremos destacar algunas características comunes de este grupo propuesto. En primer lugar, este cine se presenta como una expresión narrativa totalmente subcultural en la que la narrativa en primera persona funge como estrategia visibilizadora de la expresión sexodiversa. De esta manera, descartaremos películas que narren la sexodiversidad desde el heterocentrismo o fuera de la mirada homófila sexodiversa. En segundo lugar, en estas películas destaca el uso de canales independientes de producción y distribución en un circuito de movilidad transnacional que es propio de películas de escaso presupuesto, intimistas y de pocos personajes. Agruparemos todas las obras que entren en esta categoría, sin importar su origen ni su comportamiento en taquilla. En tercer y último lugar, se definirán dos subgrupos dentro de esta forma independiente: por un lado, un cine “más de autor”, intimista, autorreflexivo y personal, y, por otro, un cine “más de género” pero con rasgos de cine independiente, en el que el uso narrativo de géneros clásicos como el melodrama, el drama, el *thriller* y la comedia romántica se presentan como híbridos de un cine subcultural, con narrativas que poseen un potencial de cine intimista, muy cercano al cine de autor. Esta subdivisión sería la base que determinaría un cine crítico de autor, el cine queer, del cual hablaremos más adelante.

El desarrollo de las tramas de este cine independiente deja a un lado los modelos clásicos del cine comercial, o *mainstream*, para adoptar una dominante voz autoral. Sus autores marcan una voz propia en el desarrollo de narrativas personales, alejadas de modelos subculturales comerciales, pero capaces, a su vez, de atraer a espectadores sin importar las fronteras geográficas y culturales.

Dicha voz autoral otorga a lo sexodiverso una visión más intimista de la realidad, de la mirada incesante pero a la vez reflexiva de lo que significa ser sexodiverso dentro de una sociedad mayoritaria: sus ansias y frustraciones, las luchas y los logros de individuos desarraigados, el afecto y el deseo de compañía, y el deseo de aceptación social e individual.

Ejercer la diferencia, día a día, en contra de regímenes heteronormativos (medios audiovisuales e instituciones médicas, gubernamentales, sociales o educativas) forma parte de estas historias que narran vidas diversas de diferentes realidades geográficas y culturales, y que son consumidas por audiencias transnacionales cuya curiosidad las lleva a “devorarlas” para comprobar qué significa ejercer la sexodiversidad en otras realidades modernas. Aquí parecen estar el motor y la clave de su éxito. Las narrativas del cine independiente sexodiverso ofrecen un ejercicio de *modernismo vernacular* en el que lo sexodiverso simboliza nuevas formas de activar, agenciar y experimentar la sexodiversidad; la visión personalista de éstas permite a las audiencias explorar qué significa, desde una experiencia íntima e individual, ser sexodiverso en la modernidad.

Así, este cine puede reinventarse desde la subcultura, como lo hacen las españolas *Los novios búlgaros* (Eloy de la Iglesia, 2003) o *Cachorro* (Miguel Albaladejo, 2004). Asimismo, resurgen en géneros comerciales heterosexuales para dar cabida a historias únicas de amor y amistad, como en la brasileña *Hoje eu Quero Voltar Sozinho* (Daniel Ribeiro, 2014), o desde la expresión marginal, como en la colombiana *La Virgen de los Sicarios* (Barbet Schroeder, 1999). Estas obras pueden llevarnos a experiencias muy individuales desde tropos comunes, como la salida del “armario” gracias a una visión muy íntima del protagonista, como en la uruguayo-argentina *El cuarto de Leo* (Enrique Buchichio, 2009). También pueden hacernos explorar nuevas identidades que conllevan la transformación de un joven transexual, como en la alemana *Romeos* (Sabine Bernardi, 2011), o trasladarnos a lugares llenos de intensos recuerdos, como en *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004). En estas películas siempre domina la experiencia individual del personaje protagonista, que lucha contra la adversidad para conectar con su verdad. Finalmente, pueden ofrecer visiones

muy autorales de la sexodiversidad desde su desarrollo narrativo, como en la inglesa *Mi hermosa lavandería* (Stephen Frears, 1985) o la española *A escondidas* (Mikel Rueda, 2014); darnos una estética muy personal, que podría incluir el estilo del movimiento Dogma de la sueca *Fucking Amal* (Lukas Moodysson, 1998), o contar grandes viajes en *road movies* que nos muestran la transformación de un personaje, como en la australiana *Las aventuras de Priscila, la Reina del Desierto* (Stephan Elliott, 1994) o la americana *Transamerica* (Duncan Tucker, 2005).

En el llamado *cine independiente subcultural*, el cuerpo se presenta como una fuente de placer bajo una fuerte e incesante mirada erótica sexodiversa que busca la visibilidad del afecto y el sexo en los lugares más vulnerables, reapropiados para la expresión de la identidad diversa y enfocados para resaltar una experiencia mucho más cercana e individual que grupal. A diferencia de su par comercial, este placer se impregna de una mirada protagonista y erótica, visibilizando y envolviendo así al espectador en una amalgama erótica-festiva que celebra, con todos los sentidos, el deseo sexodiverso. Dos películas tan diferentes como *La vida de Adèle* (Abdellatif Kechiche, 2013) y *El desconocido del lago* (Alain Guiraudie, 2013) presentan el sexo desde una perspectiva excesivamente intimista al ofrecer al espectador la oportunidad de tener una experiencia altamente sensorial y de un erotismo desbordado. Igualmente, desde el afecto, películas como la tailandesa *The Love of Siam* (Chookiat Sakveerakul, 2007) o la inglesa *Beautiful Thing* (Hettie MacDonald, 1996) presentan un festival de afecto y amor únicos en melodramas envolventes que se desviven y nos cautivan enormemente.

Al alejarse de un modelo de producción comercial, la creatividad juega un papel mucho más determinante del potencial reflexivo del producto cultural. Estas estrategias pueden permitirse, incluso, construir imágenes diferentes que van más allá de la consideración de su connotación positiva o negativa en la representación del sexodiverso, inclusive aquellas que problematizan el significante. Éstas pueden hacerlo desde el escándalo, como en *Segunda piel* (Gerardo Vera, 1999) o *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997); desde una total desproblematización del significante, como en *Beautiful Thing*, o desfocalizando

parcialmente el significante, como en *Los juncos salvajes* (André Techiné, 1994), *El mar* (Agustí Villaronga, 2000) o la neerlandesa *Jongens* (Mischa Kamp, 2014).

Consideramos que el baluarte más importante de este cine se concentra en la experiencia individual del autor, que apela a que, a partir de ésta, la audiencia entienda la sexodiversidad desde una voz propia, experiencial, vivencial y creativa, pero sin salirse de los géneros inteligibles y los objetivos materializables de la narrativa tradicional. Y es en este cine generador de historias personales, domésticas y cercanas para activar la reflexividad institucional ya referida anteriormente. Estas historias reflexivas ofrecen un autorretrato que visibiliza problemas internos y adapta la vida subcultural a los cambios sociales generados en la vida moderna.

Sin embargo, en la investigación que nos concierne, queremos centrarnos en la capacidad generadora desde la desfocalización del significante sexodiverso en la trama que observamos en este cine. La desfocalización narrativa propuesta por Alfeo (2003) incluye obras en las que “la homosexualidad no es, sin embargo, el tema central de su discusión; y pasa a ser un elemento más en el desarrollo de la acción dramática” (p.42). Estas producciones desarrollan tramas complejas que incorporan elementos diversos que definen al personaje sexodiverso como un cúmulo de experiencias que no se inscriben totalmente dentro de la definición de sexodiversidad de la subcultura. Además, estas películas presentan comportamientos sexuales diferentes y complejos que inspirarán nuevas historias de vidas sexodiversas fuera de la subcultura. Esta misma complejidad podría activar nuevas narrativas que relataran la sexodiversidad desde modelos alternativos de potencial individual, con el fin de ampliar, actualizar y reescribir la subcultura para inscribirla en un ejercicio que recuerde a la reflexividad institucional de Giddens (1995).

Los mencionados modelos alternativos de potencial individual activarían diálogo social desde tramas productivas que permiten a los personajes ejercer cambios en la subcultura, con lo que inspirarían cambios en el individuo interpelado, al sentir la responsabilidad de actualizar la subcultura de acuerdo a los nuevos tiempos. Así, estas historias a pesar de explorar la precariedad y las

faltas existentes o latentes en los personajes, resaltan cómo estos personajes sexodiversos luchan ante la adversidad y sobreviven a ella, con lo que su productividad supera su precariedad. La desfocalización es un elemento central de las narrativas de la sexodiversidad que describen una vida moderna y conectada; es especialmente importante en las que describen un paradigma crítico queer, el cual exploraremos más adelante.

Es importante señalar la cercanía de este paradigma independiente con el cine crítico queer, sobre todo en sus primeros años, al tener un modo de producción independiente similar y emplear la misma forma de construcción de personajes y espacios íntimos, entre otros aspectos comunes. Más aún, muchas obras de cine independiente “de autor” sexodiverso de origen europeo han sido etiquetadas como queer o prequeer, especialmente por la influencia intimista de su estilo, así como por ser una fuente de inspiración para una nueva forma de expresión independiente y crítica en EE. UU. dentro del cine independiente. Éste es el caso de *Mi hermosa lavandería* y *Edward II*.

Las diferencias entre el cine subcultural independiente y el cine de autor global serán más evidentes pasados los años, especialmente tras la ola del Nuevo Cine Queer. Desde este momento, el cine independiente subcultural se enfocará en narrar géneros y arquetipos definidos enraizados en la narrativa dominante de un discurso que aborda el significante de la sexualidad, aunque gradualmente desfocalizado para otorgar una mayor profundidad a sus narrativas. Sin embargo, es importante resaltar que los límites entre un cine y otro y sus diferencias no son absolutos y que sigue existiendo un debate sobre su conceptualización, lo que a veces dificulta su categorización.

Hacer un listado de películas independientes sobre lo sexodiverso se antoja como un ejercicio interesante pero fútil en este pequeño apartado, debido a la gran variedad de estrategias y realidades que presentan, como se ha mencionado. No obstante, queremos mencionar ciertas obras célebres en distintas regiones geográficas y que no se han señalado anteriormente para demostrar su diversidad e influencia en este tipo de narrativas: la belga *North Sea Texas* (Bavo Defurne, 2011), las americanas *Shelter* (Jonah Markowitz, 2007) y

Keep the Lights On (Ira Sachs, 2012), la mexicana *Cuatro lunas* (Sergio Tovar, 2014), la argentina *Hawaii* (Marco Berger, 2013), las australianas *Holding the Man* (Neil Armfield, 2015) y *Monster Pies* (Lee Galea, 2013), la filipina *The Man in the Lighthouse* (Joselito Altarejos, 2007), *Love's Coming* (Naphat Chiathiangthunm, 2014) y la coreana *Night Flight* (Leesong Hee-il, 2014).

Estas incipientes estrategias de cine representan una apertura de expresión, al otorgar a lo sexodiverso nuevas formas de expresarse, retratarse y definirse a partir de nuevos significantes que sobrepasan la oposición al mito heterocentrista en su eterna búsqueda de imágenes positivas o de estética camp. Así, se generan nuevas tramas, historias y personajes desde la autorreflexión de la subcultura que ofrecen un potencial creativo para generadores de historias que redefinan la expresión audiovisual de acuerdo a la realidad social emergente.

Los diversos agentes reivindicativos de la representación encontraron en la subcultura espacios para desarrollar y hacer evolucionar paradigmas y teorías que marcarían las políticas, las estrategias identitarias y las narrativas de lo sexodiverso en el mundo. A partir de este punto, queremos evidenciar las dos visiones de representaciones subculturales que diferenciaremos a lo largo de este trabajo: las representaciones denotativas sexodiversas y las representaciones queer, estrategias comúnmente marginales y radicales basadas en un discurso crítico de la sexualidad alejado de la homogeneidad y de la unificación del signifiante sexodiverso. A pesar de las diferencias entre ambas formas de representación, las dos coexisten en la actualidad y desarrollan estrategias para desproblematizar y reivindicar la representación sexodiversa en la sociedad.

A continuación, describimos más detalladamente el crecimiento del paradigma crítico aquí esbozado y su base teórica queer para comprender sus construcciones narrativas, sus estrategias de evolución y la transnacionalización de sus ideas y estrategias.

2.3. MODELO CRÍTICO QUEER: TEORÍA, CRÍTICAS Y NUEVAS DISCUSIONES

Ambas visiones de lo sexodiverso que se imponen en la representación subcultural han evolucionado hacia formas de expresión con objetivos y visiones de mundo distintos, priorizando la visibilidad de la sexodiversidad que lucha por la integración y la asimilación en la sociedad desde la crítica de un colectivo organizado, inconforme y desasociado de la sociedad mayoritaria, con la que no se identifica. Sin embargo, estos objetivos han fallado al ofrecer una visión mayoritariamente heterogénea de la sexodiversidad que represente otras prácticas e identidades no incluidas desde la subcultura de reivindicación de las identidades mayoritarias del colectivo sexodiverso, al estar enfocados en una agenda para el subcolectivo de gais y lesbianas. Se argumenta que el uso del sujeto unificado en la expresión subcultural ha llevado a una “normativización” de la expresión subcultural, que tiende a rechazar nuevas formas de expresión e identidades diversas no representadas dentro de la subcultura.

El término *homonormatividad*, acuñado primeramente por Lisa Duggan (2002) se refería a prácticas y estilos de vida normalizados dentro de élites económicas gais que generan jerarquización y exclusión en el interior de la subcultura (2006, p.151); aunque desde dicha subcultura se cuestionaba el sistema binario de género, éste último permanecía y mutaba a comportamientos binarios. Asimismo, Moreno y Pichardo (2006) describen la homonormatividad como un constructo de normalización dentro de la disidencia sexual (y de evolución asimilativa de la régimen de la sexualidad), que, aunque cuestiona la heteronormatividad, la complementa al establecer bases normalizadas y domesticadas de la identidad sexodiversa. Es interesante leer a los autores en esta cuestión,

La homonormatividad se construye sobre las ruinas de la heteronormatividad y no es la otra cara de la moneda, sino la otra cara de la luna, que siempre se mantiene oculta porque su lugar es la sombra. Pero es necesaria porque, si no, la luna no sería redonda (Moreno y Pichardo, 2006, p.152).

Así, el paradigma crítico surgiría desde la subcultura para explorar la normativización del sujeto único y su uso narrativo, con las incongruencias e ironías que éste generaba. Dados el rechazo que hoy en día tienen muchos estereotipos en la comunidad LGBTIQ y la búsqueda de domesticidad, intimidad, autorreflexión y productividad en su representación impulsada por un importante grupo de estas minorías, estos primeros pasos autocríticos cuestionaban, en el fondo, la identidad del sexodiverso y la forma en que éste se veía realmente a sí mismo. Este proceso fue esencialmente marcado después de la “crisis del sida”, que obligó, en parte, a muchos sexodiversos a lidiar con una nueva realidad que terminó llevando a la comunidad a enfrentarse a sus mayores miedos y a redefinirse.

Entre las incongruencias que cabe estudiar dentro de esta homonormatividad se encontrarían el estereotipo positivo, la ausencia de autocritica en asuntos como la *guetización* del colectivo, y la exclusión de grupos que forman parte del colectivo LGBTIQ desde el estereotipo, rechazados por una versión más normalizada de la subcultura gay (las “plumas”, la promiscuidad, el fetichismo, la superficialidad, etc.). Se acepta, por tanto, la influencia y la consecuencia real de los estereotipos heterosexistas dentro de la subcultura, que parecen haber calado dentro de individuos sexodiversos formando identidades y conductas negativas que la nueva subcultura parecía intentar normativizar.

El paradigma crítico, que pronto pasó a autodenominarse *queer*, evaluaba nuevos personajes marginales (seres deprimidos, criminales, marginales, “plumas” incontroladas, parias identitarios) que se presentaban desde la representación como héroes y agentes narrativos de una nueva realidad compleja que exploraba su intimidad y vulnerabilidad. Además, en este modelo se reivindica la desestabilización de cualquier significante normativo o ideológico, así

como imágenes positivas y negativas que incluyan estéticas y significantes narrativos para ser explorados y deconstruidos como un ejercicio de honestidad y un arma terapéutica para oponerse al mito heterosexista. Esta particularidad de estas narrativas fascinaba por su exploración, su perspectiva y originalidad y pronto serían consideradas como parte de una expresión de cine de autor.

Así, en la representación audiovisual surgió el cine queer, una propuesta que lograba mostrar lo más sublime y carnal del individuo representado desde el personaje sexodiverso, el cual, habitando márgenes sociales, invitaba a su autocomprensión y autoaceptación. Este alto nivel de vulnerabilidad y esta autorreflexión fueron los primeros pasos hacia una nueva narrativa que ofrecía una mayor fuente de creatividad al creador sexodiverso y a su colectivo. Un primer movimiento de expresión (experimentada especialmente en el cine anglosajón), denominado *Nuevo Cine Queer*, vería con furor y entusiasmo visiones más personales y autorales que explorarían la sexodiversidad desde una visión desfocalizada del signifiante sexual, formando nuevos tropos y discursos. Su flexibilidad radica en su fascinación por desestabilizar la inteligibilidad de los géneros para explorar nuevas identidades que no se dejan “domar”.

Esta versión de cine de autor abordaría elementos estéticos abandonados por la subcultura con estrategias más arriesgadas e incluso experimentales, alejadas de la dicotomía de imágenes positivas/negativas. Sus estrategias cuestionarían el valor real de la sexualidad y de las imágenes modernas idealizadas de lucha, tanto a nivel individual como colectivo, con lo que abrirían el debate a diálogos *glocales* constructivos y productivos en la formación de nuevas identidades desde perspectivas tanto materiales como académicas. Es igualmente relevante para esta investigación el carácter transnacional que ha adoptado esta estrategia después del Nuevo Cine Queer. Éste ha desarrollado espacios neutrales que inspiran *glocalidad*, narrativas *avant-garde* y la exploración de arquetipos de personajes introspectivos mediante estrategias que hacen que estas producciones resulten atractivas en festivales internacionales de clase A y en narrativas que a veces no comulgan con lo sexodiverso.

De este modo se establecía una relación distinta de este cine con una audiencia que buscaba un contenido crítico y productivo que diera profundidad a una identidad cada vez más diversa y heterogénea desde su definición unificada y mediante propuestas estéticas novedosas inscritas en diálogos de cine arte global. El cine queer se estructura así como un modelo híbrido que explora otros horizontes narrativos y otras identidades no normativas. Sus nuevas propuestas viajan con gran rapidez, creando un diálogo transnacional que fascina en festivales y capta nuevas audiencias que buscan otras narrativas fuera de las estrategias comerciales subculturales.

El cine queer se presenta como un punto de exploración y deconstrucción del modernismo del cine subcultural y reivindicativo para explorar nuevas narrativas horizontales que formen parte de un diálogo global. Éstas mostrarán nuevas facetas de la sexodiversidad nutriéndose de un marco teórico-social (desde la teoría y el activismo queer) para explorar estas expresiones colectivas emergentes. Así surge esta estrategia identitaria: un nicho complejo lleno de virtudes e imperfecciones que se regocija de sus estereotipos asumidos y se busca desde la profundidad del deseo de existir, pero, sin duda, desde un puesto no complementario ni paralelo sino identitariamente opuesto a la norma heterosexual. A lo largo de esta sección, se exponen las bases teóricas que sostienen esta teoría, su definición desde el texto y sus estrategias narrativas, así como sus primeros pasos hacia un modelo transnacional que explora nuevas realidades sociales que sobrepasan el vernáculo modernista.

2.3.1. LO QUEER: UNA TEORÍA RARITA

Como ya se ha mencionado, las políticas queer surgen desde un proceso autocrítico que cuestiona las estrategias homogéneas e integracionistas de una parte de la subcultura que parecía haberse normativizado, generando posiciones enfrentadas dentro de ésta. Lo queer se presenta como un modelo más abierto, desde una base identitaria heterogénea que otorga la posibilidad de adaptarse a los efectos excluyentes de las identidades fijas de los modelos anteriores. Este nuevo discurso marcaba un primer paso hacia una representación crítica, más allá del modelo identitario, que incluiría nuevas discusiones y temáticas, desde minorías no aglutinadas dentro de la subcultura. Desde políticas antiasimilacionistas, se renuncia a la identidad diferenciada que incluía una integración progresiva dentro de la comunidad heterosexual. La identidad se construiría desde espacios marginales, aislados o subculturales, con el fin de provocar y crear una matriz de incorrección política desde una política de resistencia que desestabilizara el mito heterocentrista y sus estrategias de control.

El estudio de lo queer nos interesa especialmente por su capacidad crítica de evolucionar dentro y fuera de la subcultura hacia cuestiones que trasciendan la discusión sobre el sexo/género, con el fin de inspirar tanto otras discusiones que emanen de las realidades transnacionales como los discursos de la sexodiversidad de realidades distintas a las de Europa y Norteamérica. Dicha identidad, acuñada primeramente por Eve Kosofsky Sedgwick en un artículo publicado en *Tendencias* (1993), forma parte de un abanico de teorías, estrategias y políticas identitarias que representan un movimiento reivindicativo y activista, basado en estrategias políticas y un sentido colectivista ya visto en el movimiento de liberación gay y lésbico de los años sesenta. Así, queer se refiere a,

[...] la malla abierta de posibilidades, huecos, solapamientos, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado, cuando los elementos constituyentes del género de cualquiera, de la sexualidad de cualquiera, no han sido obligados a (o *no pueden ser obligados a*) significar de forma monolítica²⁹ (Sedgwick, 1993, p.8-9).

En sí misma la palabra *queer* cuenta con amplias acepciones en la historia del idioma anglosajón y variantes que la relacionan con “lo torcido”, con “atravesar, extrañamente direccionado o raramente posicionado”; solo hasta el siglo XX se “cargó semánticamente del significado de homosexual” (Ceballos, 2005, p.166) y se usó de manera peyorativa hasta que fue reapropiado por parte del colectivo homosexual. No obstante, más allá de su reapropiación, su amplia función gramatical como sujeto, adjetivo y verbo ha hecho que esta palabra se cargue de agencia polivalente, sobrepasando la representación sexodiversa y potenciando una contestación al orden establecido que ha llevado a que lo “queer (siga) haciendo referencia a lo raro, a lo que no se casa con nada, a lo que no pega en ningún sitio” (p.167). Lo queer desdibuja así las clasificaciones normativas y se sitúa transversalmente en las categorías convencionales.

Lo queer renace a partir la maduración de la liberación como título de algo que, al menos durante casi 200 años, había estructurado un discurso homofóbico. Jagose (1996) apunta a lo queer como un producto de presiones culturales y teóricas ligadas a un contexto y una época (p.70, citado en Ceballos, 2005), el cual fue marcado e inspirado por la teorización del movimiento feminista y por las tensiones existentes dentro de los colectivos LGBTIQ. La aparente flexibilidad de la identidad queer es un punto de inflexión en lo sexodiverso, al crear nuevos espacios de definiciones de identidades móviles, adaptables y complejas que definen lo sexodiverso como un colectivo heterogéneo portador de identidades complejas de la sexodiversidad, que es donde, además, confluyen minorías

²⁹ Cita original: “The open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone’s gender, of anyone’s sexuality aren’t made (or can’t be made) to signify monolithically”

raciales, comunidades diaspóricas, realidades transnacionales y comunidades excluidas y/o deprimidas socioeconómicamente.

La posición queer abre, asimismo, un debate complejo de crítica sobre el proyecto político-social de la sexodiversidad, el cual permite su adaptación y crecimiento desde la autocrítica y la evolución de sus propias identidades; por otra parte, puede incluir el desarrollo y el afloramiento de otras sexualidades, a partir de un activismo que nutra teóricamente realidades sociales y que se traduzca en una mejora de las condiciones de vida de sus individuos. Igualmente, como ya se ha mencionado, la autocrítica y la heterogeneidad iniciaron un debate sobre la exploración de la sexodiversidad en Oriente y permitieron su inclusión en conceptualización de qué es ser queer más allá de los centros neurálgicos de la comunidad LGBTIQ en Occidente o de la llamada *anglonoción de lo queer* (Venkatesh, 2014). Se ofrece así la posibilidad de incluir debates socioculturales sobre la cuestión transnacional sexodiversa, desde el poscolonialismo, la globalización y el regionalismo, elementos que se abordan detalladamente más adelante en esta investigación.

De esta manera, se puede intuir que la definición de lo queer se presenta complicada, debido, en parte, a su propia inestabilidad como teoría y a sus diversas influencias. No obstante, diferentes propuestas han contribuido a la formación académica del concepto queer, inspiradas por el postestructuralismo, y se han constituido en pilares fundamentales de dicha teoría. Posiblemente una de las primeras propuestas más exploradas y estudiadas desde lo queer sea la producción performativa de la identidad sexual, elaborada por Judith Butler, por su explicación del carácter flexible de estas nuevas identidades.

Como se ha mencionado anteriormente, Butler rechaza la interioridad de esta manifestación, estableciendo una línea causal de poder y *performance* entre el sexo, el género y la sexualidad, en la que el sexo sería la base natural de esta causalidad que se actualiza en las prácticas de género y que forma la llamada *matriz heterosexual* o, en otras palabras, el marco normativo en el que las identidades sexuales se forjan y definen su funcionamiento y sus roles respectivos. Así, esta lectura define el sexo como “un efecto de la división social

entre los géneros” (Córdoba García, 2005, p.52), y la idea de esa base o esencia natural “es un efecto de una identidad que no es otra cosa que su propia manifestación externa” (p. 53), que define y constituye al sujeto y nunca es anterior a él, y son las “actuaciones (o *performances*) en su repetición compulsiva las que produce el efecto-ilusión de una esencia natural” (p.56). La importancia de dicha lectura radica en que permite alejarse de la concepción naturalista desde una base teórica sólida que posibilita la producción de cambios y adaptaciones fuera del marco heterocentrista y de las esencias naturalistas; esto determina que la “homosexualidad y heterosexualidad no son, por lo tanto, entidades separadas y autónomas, sino que responden a un mismo mecanismo de poder, a una relación que las produce a ambas” (p.62).

La visión del performativo de Butler, quien basa su trabajo en parte de la interpelación ideológica de Althusser (1970), considera la ideología como un ente productor de los sujetos, ya que aquélla existe con anterioridad a éstos, que se constituyen al sentirse reconocidos e identificados, mientras desconocen el propio mecanismo ideológico que los constituye. Butler (1990) explora la idea de que la subjetivación estructurada por elementos de diferencia sexual o de género rige este proceso de “institución de la heterosexualidad obligatoria y naturalizada [que] requiere y reglamenta al género como una relación binaria” (p. 55), en la ya referida diferenciación entre lo masculino y lo femenino. Butler critica las identidades como unidades plenas y absolutas desde el estudio del *performance* paródico de la *drag queen*, desde el cual explora el espacio de subversión potencial que generan los mecanismos de producción de identidad de género, los cuales rompen la inteligibilidad de dicha lógica binaria y cadena causal entre sexo y género.

La dicotomía interior/exterior se propone como el sitio donde se negocia la veracidad, la artificialidad de lo no natural; se difiere la localización de la esencia o verdad de manera potencialmente ilimitada hasta que las dicotomías heterocentristas no puedan ubicarse en un lugar específico de dicha cadena. Así, desde este espacio, funciona “un mecanismo de imitación que finalmente destruye toda idea de un original, a la vez que implícitamente revela la estructura imitativa del género en sí, así como de su contingencia (p. 169)”. Butler también

advierte que estas *performances* paródicas de la identidad heterosexual y de sus identidades de género no conducen inevitablemente a la subversión de esas identidades, a pesar de hacer manifiesto el mecanismo imitativo de su formación. No obstante, la separación relativa entre ambos procesos y la constatación de un posible funcionamiento cínico de la ideología llevan a cuestionar la eficacia de determinadas estrategias identitarias de tipo esencialista que muestran un espacio de contingencia del sistema binario establecido desde el cual se puedan desarrollar nuevas identidades. El cinismo se convertirá en una herramienta poderosa de expresión narrativa dentro del *performance* de género queer que habilitará estos espacios contingentes.

Derrida (1967) recuerda que cualquier signo o marca tiene la posibilidad de romper con el contexto original de producción y ser reapropiado desde discursos en primera persona (p.361-362). De esta manera, lo queer puede romper con el contexto original enunciado, permitiendo una nueva delimitación, definición y constitución de identidades, más allá de la asignada por el dispositivo de la sexualidad; la identidad se convierte así en un espacio para (re)configurar, (re)significar e intervenir, variar y explorar límites y definiciones, que logra incluir posiciones, roles y *performances* excluidos socialmente (Córdoba, 2005, p.59). Insultos como *queer* o *maricón* se reconfiguran en operaciones de descontextualización y recontextualización de nombres y de su carácter performativo; en tales procesos no solo se rompe la cadena de autoridad y poder acumulado en la enunciación a través de la repetición, sino que, además, se reapropia el significado y lo subversiona hasta producir “efectos de construcción y afirmación identitaria que modifiquen su significado de forma radical” hasta convertirse en “signos de identificación colectiva, de afirmación comunitaria y de construcción de prácticas relativamente autónomas” (Córdoba, 2005, p. 59-60).

De esta manera, se critican con efectividad las identidades plenas, por sus efectos excluyentes, y se consideran como un “efecto de sutura precario en un proceso que la(s) excede y que imposibilita su cierre y su estabilidad completa” (p.61), al ser amenazadas, rearticuladas y redefinidas desde el exterior. Lo queer no rechaza directamente la identidad ni reivindica la necesidad de una nueva identidad sino que niega el carácter naturista y esencialista de ésta última;

además, confirma su carácter político y de contingencia, abierto siempre a su modificación y evolución.

Estas teorías integran, por tanto, una crítica teórica del régimen de la sexualidad, al mostrar las relaciones de poder que estructuran el proceso de conformación de una identidad y de su estabilización frente a los efectos excluyentes derivados de su constitución desde la otredad. Lo queer determina que el simple desvelamiento de lo sexodiverso y la contestación al mito heterocentrista no son herramientas suficientes para lograr la normalización y la integración de las minorías sexuales dentro de la sociedad. Ceballos (2005) añade que su “carácter deconstructivista y el contexto postestructuralista desde donde surge [... pone] en tela de juicio conceptos convencionales de identidad sexual deconstruyendo las categorías, oposiciones y binarismos que las sustentan” (p.172). Por ende, se abre una posibilidad de exploración y estudio a otras identidades que existan en la ambigüedad (como lo transgénero, la intersexualidad o el travestismo), y se cuestiona inclusive la misma dicotomía hombre-mujer, siempre enfocándose y centrándose en las discrepancias entre sexo, género y deseo. Al desenmascarar la estabilidad de los sexos, los géneros y las identidades, lo queer se expande desde identidades fijas sexodiversas hacia posiciones múltiples e inestables que van más allá de la sexualidad, desde las múltiples conexiones socioculturales que nos forjan como sociedad.

Además, la teoría queer explora una nueva forma de expresión identitaria que tendría un efecto importante en la cultura occidental del siglo xx y, en especial, en representaciones narrativas desde distintas estrategias reivindicativas para desmitificar la identidad de minorías sexuales. Dicha representación identitaria no solo expresa la representación sexodiversa con el objetivo de visibilizar y normalizar la sexodiversidad y sus expresiones sociales, sino que, además, lo queer llega para desestabilizar el mito heterocentrista y cuestionar la sexualidad dentro de la visibilización de una lucha reivindicativa. Así, se considera válida la denominación que Ceballos (2005) le otorga al acuñar la expresión *teoría rarita* para esta amalgama de ideas, estrategias y engranajes de activismo de raros o “maricas, activistas, intelectuales, radicales e inconformistas”, que “arrebata las armas al ‘enemigo’, se apropia de los conceptos elaborados

para rendir cuentas de una supuesta entidad coherente y los relativiza hasta hacer de ellos útiles inservibles para la designación” (p.169). Así, desde su estudio de la ambigüedad e inestabilidad como categorías a partir de diversos autores, Ceballos determina que lo queer es como,

[...] una disciplina heterodoxa en grado sumo, y sus centros de interés abarcarán la representación del deseo homosexual en los textos literarios, cine, música e imágenes; [...] las relaciones sociopolíticas de poder sobre la sexualidad; criticará el sistema sexo-género; y estudiará la identificación transgénerica y los deseos transgresores (Ceballos, 2005, p.172).

2.3.2. LA ASUNCIÓN DE LO QUEER EN LA REPRESENTACIÓN Y EL TEXTO

Lo queer evolucionará desde sus primeras representaciones del texto escrito y audiovisual, y forjará en éste un *canvas* para la experimentación, el crecimiento y la evolución de dicha teoría en sus inicios. Las primeras representaciones queer usan claramente la deconstrucción del significado en toda su representación (discurso, forma, estructura y estilo de expresión) para plasmar qué es queer en el texto; se inspirarían en las teorías queer para establecer un diálogo crítico identitario con la subcultura desde el texto audiovisual. Basándose en el *performativo*, el paradigma queer consigue en el texto su *canvas* experimental de expresión. Ceballos afirma que,

[...] la Queer Theory, por tanto, se inclina a afirmar que las identidades sexuales son una función de las representaciones, lo cual supone que las representaciones preexisten y definen, del mismo modo que complican y deconstruyen las identidades sexuales (Ceballos, 2005, p.175).

Desde sus inicios, la teoría queer aboga por darle protagonismo a la exploración de identidades desde el texto, a partir del cual se exploran las posibles señas identitarias del personaje y se resaltan aquellas identidades latentes, potenciales y escondidas que atendería desde el desarrollo del relato y el significado de lo que los personajes dicen, hacen, quieren y desean. La sexualidad es vista como una capacidad para el placer que se consolida dentro de una identidad; pero este placer trasciende la genitalidad asignada a cada género, por lo que no se busca en ellos una identidad clara, cerrada ni predeterminada desde el texto (Ceballos, 2005, p.175).

Asimismo, no se juzga a ningún personaje por tener identidades carentes o aparentemente incompletas, ya que es en estos espacios donde se deconstruyen las identidades fijas que tienden a ser desestabilizadas para revelar sus contingencias. Lo queer estudia el deseo y el placer desde un ángulo más dinamizado mediante nuevas expresiones sexuales o perversiones sin ser patologizadas como tal, para crear personajes novedosos e interesantes que

exploran identidades desde la subcultura. Además, la “salida del armario” toma importancia por una necesidad de visibilización para completar un discurso “desarmarizado” que permita al personaje desarrollar una identidad; en especial, si ésta se encuentra latente o no está desarrollada.

El texto queer explora así identidades nuevas que definan al sexodiverso alejado de su visión homogénea, unificada desde las estrategias gais-lésbicas de blanco de clase media, urbano y anglosajón o europeo. A pesar de que lo sexodiverso decía basar su esencia en la heterogeneidad y la diversidad de sus identidades, ignoró otras realidades en su representación, en la que se imponen como realidad sexodiversa las patrias metafóricas de los San Franciscos, East Villages, Sohos o Chuecas. Esto, sumado a la “crisis del sida” y a su impacto en la comunidad LGBTIQ, así como a un crecimiento del conservadurismo de las sociedades occidentales, llevó a la necesidad de explorar otras estrategias identitarias de lo sexodiverso desde otras perspectivas. Así, lo queer da un giro significativo de la representación subcultural al reapropiarse de imágenes negativas en su representación para reivindicar su valor identitario para el colectivo.

Igualmente, la visión queer explora espacios antes no explorados y alienta a buscar su potencialidad desestabilizadora. Desde los espacios, se representaban, sobre todo, entornos urbanos normalmente opresores y contrastados con espacios más íntimos, ubicando en ocasiones a los personajes entre ambos espacios o entre varias realidades. A diferencia de la representación subcultural comercial que definía a los sexodiversos en espacios homogéneos que los definían como gais, lesbianas, blancos de clases medias, urbanos y anglosajones o europeos, lo queer critica y explora en los espacios de la heterogeneidad y la diversidad. Así, se reivindican espacios subjetivos ajenos a las llamadas *patrias metafóricas* que inviten a la reflexión y a lo íntimo, espacios cerrados y opresores que ubiquen a los personajes en un espacio fronterizo o en espacios abiertos y desérticos como reflejo del estado psicológico y mental del personaje representado.

Desde una visión crítica, las narrativas se inspiran en una estética camp como ente desestabilizador desde la que se puede criticar la visión dicotómica de la sexodiversidad y, a la vez, aportar una sensibilidad estética identitaria cargada de significado e intencionalidad política. Lo queer se nutre de la ironía, del humor y de la exageración de lo camp para reivindicar nuevos parámetros basados en la banalidad, la artificialidad, la frivolidad y el ridículo. Es decir, vuelve a reivindicar sus orígenes vulgares pre-Stonewall pero con un humor irónico cargado de potencial político que ejerce desde la incorrección sin remordimientos. El nuevo camp, al igual que el viejo camp, celebra la incorrección de estereotipos y las banalidades de una existencia fútil, con orgullo por su diferencia y autenticidad, lo que le otorga, finalmente, una identidad más compleja y una estética definida por el mal gusto.

Entre las primeras representaciones de personajes más conocidas están el *drag queen* y el *drag king*, como caricaturas fuertes de la feminidad y masculinidad, respectivamente, y símbolos rompedores que cambiaron la percepción del modo en que se representaba lo sexodiverso. Constituyen toda una declaración de intenciones y un arma política frente a la invisibilidad y la falta de una identidad real. Estas primeras representaciones pronto evolucionarán hacia otras identidades marginales y olvidadas en la representación subcultural, como el transexual, el intersexual y el bisexual, que explorarían la contingencia de los espacios sexuales y del performativo.

Además, la tendencia a romper con la normatividad de géneros narrativos y el mandamiento de inteligibilidad del texto sobre todas las cosas abonarán el camino para nuevas formas de contar las identidades desde diferentes estéticas. Así, Andy Warhol y su factoría, Russ Meyer, John Huston, Armando Bó, Juan Orol, Ed Wood y John Waters son inspiraciones y modelos destacados por su potencial camp. Igualmente, cabe mencionar la voz autoral del cine independiente subcultural europeo y norteamericano, con voces precursoras de la expresión audiovisual sexodiversa, como Pier Paolo Pasolini, Kenneth Anger, Jean Genet o Maya Deren, y reinventores de la autoría queer, como Derek Jarman, Rainer Werner Fassbinder, Chantal Akerman y Rosa von Praunheim. Todos ellos darían

un giro hacia el denominado *cine arte* que se abriría paso en la escena independiente de los años noventa.

La vuelta al discurso de resistencia lleva a las teorías queer a girar desde la crítica social hacia discursos de radicalidad, abandonando narrativas humanistas y totalizantes en las que la sexualidad no es ni natural ni libre. Éstas funcionan bajo estructuras de poder altamente adaptables, desde espacios, fisuras e incoherencias del modelo identitario, para ser practicadas desde la resistencia, buscando tanto la producción de identidades alternativas en la subcultura como la desidentificación al reivindicar la diferencia. Precisamente, el eje central que el paradigma da al texto en sus inicios llevó a lo queer a anclarse en una estética fija que se nutría del cinismo y de la parodia política de lo camp para definirse; este uso podría haber debilitado el concepto desestabilizador de lo queer a corto plazo y normalizarlo dentro de su estética, inclusive sobre la inteligibilidad del texto.

De esta manera, Teresa de Lauretis (2011) recuerda que un texto queer puede estar asociado a una forma más pura y elevada de arte y que, como todo tipo de arte difícil, se resiste a las formas normativas culturales y crea un “reto estético contra la inteligibilidad del texto” (p.244). Ya B. Ruby Rich (2013) hablaba del *homo pomo* (*homosexual posmoderno*) en un texto con estilos y tradiciones posmodernistas basados en la teoría queer que rechazaba la narrativa clásica, y celebraba el exceso, el minimalismo, la apropiación y el pastiche de géneros y de lecturas con significados diversos. Todd Haynes, expresaba su opinión de la función del texto sexodiverso como queer, “tengo muchísima frustración con la insistencia en contenido cuando la gente habla sobre homosexualidad [...] La heterosexualidad es para mí una estructura, tal como lo es el contenido”³⁰ (Haynes, p. 42, citado en Galt, 2013).

Igualmente, B. Ruby Rich expone cómo este texto explora confusiones o intercambios de géneros como desestabilizadores en piezas “bien elaboradas,

³⁰ ‘Cita original: “I have a lot of frustration with the insistence on content when people are talking about homosexuality....It’s such a failure of the imagination....Heterosexuality to me is a structure as much as content”.

soberbiamente cultas y expertas en convertir historias ricas de potenciales atracciones en giros originales de colusión narrativa” (Rich, 2013, p.133)³¹. En esta misma línea, De Lauretis (2011) indica sobre el texto queer,

No solo trabaja en contra de la narrativa, la presión genérica de toda narrativa hacia el cierre y la consumación de significado, sino que también explícitamente interrumpe la referencialidad del lenguaje y la referencialidad a las imágenes, a lo que Pier Paolo Pasolini, al hablar del cine, llamaba el *lenguaje de la realidad*” (De Lauretis, 2011, p.244)³².

No obstante, De Lauretis (2011) advierte que el texto queer debe contribuir con algo novedoso dentro de la definición de lo que es la sexualidad humana, abriéndose hacia otras dimensiones que no puedan ser definidas por el género y el sexo o en las que “la sexualidad se presente como polimorfa, no reproductiva, buscadora de placer, compulsiva y rebelde” (p.249)³³. La inscripción de definiciones como *gay* o *lesbiana* resultan limitantes para esta teoría cuyo objetivo primario es desestabilizar y que busca “centrifugarse” hacia nuevos discursos que constituyan una identidad más horizontal y diversa. Asimismo, Rosalind Galt (2013) señala que jerarquizar estilo sobre la representación puede “presentar un peligro de perder su enfoque, expandiendo el concepto de *queeridad* hasta tan lejos que se convierta en un contenedor retórico sin peso material” (p.64)³⁴.

³¹ Cita original: “well crafted, supremely literate, and adept at translating upper-crust tales of rough-trade attraction into a fanciful twist of narrative collusion”.

³² Cita original: “that not only Works against narrativity, the generic pressure of all narrative toward closure and the fulfillment of meaning, but also pointedly disrupts the referentiality of language and the referentiality of images, what Pier Paolo Pasolini, speaking of cinema, called “the language of reality”

³³ Cita original: “a sexuality polymorphous, nonreproductive, pleasure-seeking, compulsive, and unruly”

³⁴ Cita original: “For a liberal politics of sexuality, this emphasis on style over representation presents a danger of losing focus, expanding the concept of queerness so far that it becomes a rhetorical placeholder without material weight”

La ambigüedad del texto queer se debe plasmar desde una flexibilidad absoluta de identidades y estrategias que descontextualicen estrategias identitarias y las recontextualice en un texto rompedor. Además, éste debe ser claro en su carácter político, desde su contestación a la matriz heterosexual, pero no solo para oponerla sino también para desestabilizarla, y retratar así nuevos horizontes identitarios desde los espacios ambiguos creados por las dicotomías interior/exterior y naturalidad/artificialidad, comunes en la discusiones de lo queer. Estos textos tienen que abrirse a un terreno productivo que avanza hacia discusiones variadas en nuevos terrenos que presentan estas ambigüedades como “un enigma sin solución y un trauma sin resolución” (De Lauretis, 2011, p.245)³⁵.

Para lograr su objetivo en la obra audiovisual, el texto queer debe buscar, igualmente, estrategias narrativas que abran un canal de expresión efectivo de lo sexodiverso que le permita salir de la subcultura. La estrategia de representación desfocalizada (Alfeo, 2003), una estrategia de un cine más autoral, ya vista en el llamado *cine independiente subcultural*, permitiría explorar identidades más móviles que la dicotomía hetero-/queer de otros modelos de discurso.

En la representación desfocalizada, el significante de la homosexualidad no se conforma desde el objeto central de la trama ni necesariamente desde el motor de un discurso cohesivo y unificador. Éste se representaba como un complemento del discurso, detonante o desencadenante de tramas de personajes, sin erigirse en exclusiva como tesis fundamental del discurso. Además, del grupo de protagonistas, al menos uno de los personajes principales es explícitamente sexodiverso, y la presencia de sexualidades móviles, combinadas y contrastadas con la norma heterosexual otorga la “capacidad generadora de acción dramática que ofrecen los equívocos o triángulos” (Alfeo, 2003, p.42), que determina una ambigüedad en las identidades que permite descubrir nuevas perspectivas y opciones dentro de las normas identitarias.

³⁵ Cita original: “sexuality as enigma without solution and trauma without resolution”.

La representación desfocalizada lleva así a explorar otros elementos narrativos, descentralizando lo sexodiverso como único detonante y significativo dominante de la narración. Y, aunque el significativo sexodiverso se marcaría como condicionante en el arco narrativo del personaje y de la trama en general, las consecuencias de ésta se derivan de las acciones tomadas del agente narrativo y no solo del condicionante de ser sexodiverso. Esta desfocalización se gesta desde ideas posmodernistas no jerárquicas que se presentan descentradas para habilitar identidades diversas que podrían parecer distantes y desconectadas, con lo que desde una yuxtaposición narrativa se ofrece una democratización de identidades. Así, la sexodiversidad se dibuja como una faceta más de la identidad del personaje representado, que lo define y completa como ente narrativo, pero sin otorgarle un significativo único y absoluto, y que lo dota de complejidad narrativa y potencial social.

La identidad sexodiversa es negada en su eje vertical político y se activa el desplazamiento horizontal de la posmodernidad, en la que se implementan políticas identitarias que penetran en la sociedad disolviendo barreras (Pullen, 2009) entre la cultura mayoritaria y la subcultura. Se puede argumentar que éstas ofrecen oportunidades para explorar distintos niveles de identidades ya forjadas, inscribiendo en ellas nuevas historias que transformarían nuestra visión del colectivo LGBTIQ. Se representan historias de individuos vulnerables que buscan un sentido a la vida sexodiversa, voces a las que se les ha negado un pasado y un futuro para crear devenires y nuevos presentes. La apertura a la desproblematización y desfocalización evita, además, la limitación de la creación artística del texto, desde una ideología cuasi absolutista, que puede llevar a la superficialidad e inclusive a la formación de nuevos estereotipos en la subcultura.

Por tanto, la desfocalización tiene su origen, en parte, en el colapso generalizado de las estrategias reivindicativas y de celebración de la subcultura, en un momento histórico coyuntural (posterior a la crisis de una enfermedad que arrasó con gran parte de la comunidad sexodiversa) que obligó a un cambio en la representación sexodiversa. A mediados de los años noventa, las nuevas narrativas tendían a priorizar una representación subcultural más intimista, dejando de lado la visión camp irónica y orgullosa, que se hacía cansina, o el

triumfalismo que celebraba la homofilia sexodiversa, en un momento social en el que no había nada que celebrar. El rebrote homófobo experimentado en la sociedad occidental en la década de los noventa, como consecuencia de años de políticas conservadoras, de la “crisis del sida” y de un nuevo orden tras la Guerra Fría, lleva al colectivo sexodiverso (tanto dentro como fuera del activismo) a redefinir las estrategias que han expresado su identidad y representación desde el rechazo de un estereotipo (positivo o negativo) que tradicionalmente había funcionado como un arnés identitario que lo definía como diferente.

Sin embargo, esta nueva realidad vería prontamente el limitante del calificativo y etiqueta *arte con mayúsculas* que se le daría al texto queer, especialmente por el riesgo de enfatizar una estética “artística”, que puede alejar la esencia real desestabilizadora de esta forma de expresión. Asimismo, el anclaje en su estética alejaría el texto de una realidad de calle ubicada en un momento histórico, justo después de la “crisis del sida”, en el que se hacía imperativa una lectura productiva del texto queer que llevara hacia la autorreflexión del colectivo, desde sus imágenes positivas y negativas; ésta era una necesidad de un colectivo que ansiaba la catarsis social y redefinirse con miras a un futuro desconocido.

Así, el texto queer simboliza un espacio de análisis profundo, que De Lauretis (2011) definiría como “una inscripción de la sexualidad como algo más que sexo” (p.244)³⁶. El texto queer será desmenuzado desde la deconstrucción del texto literario y audiovisual en todas sus estrategias: voz narrativa, personajes, tramas y subtramas, texto y subtexto, y, además, en el caso del texto audiovisual, producción y puesta en escena. Dicho análisis en detalle buscaba en la expresión sexodiversa un síntoma y reflejo del clamor sexodiverso que quería existir y evolucionar en estrategias reflexivas pero críticas de la subcultura. Desde sus inicios, no obstante, la duda de qué era y para qué servía un texto queer persistía, por lo que surgió un extenso debate sobre qué define a estos textos.

³⁶ Cita original: “a queer text carries the inscription of sexuality as something more than sex”

El texto queer debe desestabilizar y descubrir nuevos límites que exploren nuevas identidades y formas de narrar y pensar la sexualidad desde visiones alternativas e independientes que contribuyan con una perspectiva distinta a la expresión de la sexodiversidad. La definición de queer, sin embargo, ha planteado un largo debate y su evolución se refleja a lo largo de esta investigación.

2.3.3. NUEVO CINE QUEER: PIONERO DE UNA NUEVA EXPRESIÓN SEXODIVERSA

Nuevo Cine Queer se presentó el a principios de los años noventa. El término fue acuñado por B. Ruby Rich en un ensayo publicado en *Sight & Sound* en 1992 para referirse a una nueva ola y un breve fenómeno que dominó la prensa gay y los festivales independientes entre 1991 y 1992. Se trataba de representaciones que mostraban un cambio de actitud en la producción de narrativas desfocalizadas. Esto constituyó un nuevo intento de hacer un cine de bajo presupuesto con ciertas ambiciones artísticas, con imágenes y experiencias homosexuales, desde una clara reivindicación de la especificidad de lo sexodiverso. En su *New Queer Cinema: Director's Cut* (2013), Rich lo describe de la siguiente manera,

Desde el inicio, el Nuevo Cine Queer tuvo más éxito como término que como movimiento. Éste buscaba ponerse al día con un nuevo tipo de producción de cine y video que fuera fresco, provocador, de bajo presupuesto, inventivo, sin complejos, sexi y estilísticamente atrevido. [En él] la creación es por esencia inexplicable. Sus elementos pueden ser identificados, sí, pero no cómo se gestan, o por qué, o cuándo. Y, cuando vemos que algo sucede, raramente tiene una explicación que nos satisfaga”³⁷ (Rich, 2013, p.131).

Así, el Nuevo Cine Queer fue un fenómeno de corta duración pero que abrió una perspectiva distinta a la sexodiversidad dentro del cine subcultural. El Nuevo Cine Queer hablaba sin complejos desde una nueva representación artística y compleja de la sexodiversidad que sobrepasaba el discurso subcultural

³⁷ Cita original: “From the beginning, New Queer Cinema was a term more successful for a moment than a movement. It was meant to catch the beat of a new kind of film- and video- making that was fresh, edgy, low-budget, inventive, unapologetic, sexy, and stylistically daring. Creation is ultimately never explicable. Elements can be identified, yes, but not how they came together, or why, or when. And even when we see something happen, there’s rarely an explanation that satisfies”.

y exploraba la sexualidad como un punto de apertura hacia otras temáticas. Representaba una visión más autoral de un cine sexodiverso, inspirado en cine *avant-garde* europeo no visto en EE. UU. hasta entonces, alejado de los debates de imágenes positivas o revistas autorreflexivas de una vida subcultural; pero, al mismo tiempo, buscaba venderse a un público “dispuesto a enfrentarse a imágenes complejas de personajes homosexuales siempre que se les ofrezca buen cine” (Mira, 2008, p. 479). Desde esta definición, se hace aparente la heterogeneidad del grupo que representaba este movimiento, a cuyos integrantes solo les unía el afán de un revisionismo de la representación gay y lésbica hasta los años noventa (p.469).

La desfocalización de lo sexodiverso propició el desarrollo de películas independientes en un nuevo nicho de mercado, con visibilidad pública dentro del circuito académico y profesionales del cine, especialmente dentro de los nuevos festivales internacionales independientes; esto les permitió visibilizar nuevas propuestas narrativas y estéticas que articulaban una nueva manera de mirar la sexodiversidad. Esta nueva forma de narrar también abrió camino a películas sexodiversas dentro del circuito internacional de los festivales, con lo que se demostró que estas obras podían ser complejas y ofrecer riqueza narrativa desde esta visión inexplorada fuera de la subcultura.

En esta línea, Rich (2013) afirma que durante el *boom* del Nuevo Cine Queer en EE. UU., la experiencia queer para directores y actores sexodiversos y heterosexuales involucrados en narrativas marginales era, además, beneficiosa para sus carreras y que también beneficiaba al texto audiovisual, al ampliar sus potenciales perspectivas y diversas lecturas (Mira, 2008, p.478). El Nuevo Cine Queer se presenta como un momento importante de cambio de la expresión de lo sexodiverso, catapultado por los cambios sociales desde la globalización económica y la consolidación de una industria independiente.

Mira (2008) estudia cómo dos fenómenos de *marketing* marcaron el impacto del desarrollo de Nuevo Cine Queer. El interés de Miramax durante sus inicios de propulsarse como productora independiente en espacios no cubiertos por el cine comercial determinó su apuesta por nuevas narrativas sexodiversas

que marcarían la pauta en los años noventa y de las que son ejemplo *Juego de lágrimas* (Neil Jordan, 1992), *Poison* (Todd Haynes, 1991) y *Priest* (Antonia Bird, 1994), con éxito relativo dentro del circuito independiente de distribución. Otro fenómeno de la época fue el resurgimiento del Festival de Cine Independiente Sundance, en Park City en 1991, el el cual se convertiría en una plataforma de lanzamiento para el cine independiente norteamericano con gran influencia internacional. No obstante, B. Ruby Rich argumenta que fue el carácter político del movimiento sexodiverso lo que lo impulsó en una época en la que necesitaba reagruparse y usar distintas estrategias para su definición, más que una campaña de *marketing* público de productoras y editoriales para explotar un nicho comercial,

Debe su génesis no al dinero sino a la represión, llámese ataques salvajes de políticos de derechas a la financiación gubernamental de películas como *Tongues Untied* (1989) de Marlon Rigg o *Poison* (1991) de Todd Haynes. Es mala política hecha para [películas con] buenas críticas, con una taquilla respetable (aunque no se pueda hablar de beneficios) y con seguidores apasionados³⁸ (Rich, 2013, p.134).

Sin embargo, son innegables el peso económico y la influencia que estas plataformas tuvieron en el establecimiento de esta nueva ola que dio luz a un gran número de producciones en pocos años, pero que recibía críticas porque su carácter “comercial” era incongruente con sus objetivos. Del primer año de Sundance salieron obras representativas, como *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Paris is burning* (Jennie Livingston, 1990) y *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991), y en los siguientes años, *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *The Living End* (Greg Araki, 1992), *Go Fish* (Rose Troche, 1994) o *Mala noche* (Gus Van Sant, 1996).

³⁸ Cita original: “It owes its genesis not to money but to repression, namely the savage attacks by U.S. right-wing politicians on government funding for such films as Marlon Riggs’s *Tongues Untied* (1989) and Todd Haynes’s *Poison* (1991). The bad politics made for great reviews, respectable box office (not yet called ‘grosses’), and an impassioned following”.

Esta diversidad de representación en tan corto tiempo catapultó el interés de producir otras obras, lo que abrió paso a una teórica consolidación de este movimiento como ola cinematográfica que cautivaba la imaginación de profesionales, nuevos cineastas y audiencias. Entre otras películas surgidas de este movimiento se encuentran *Watermelon Woman* (Cheryl Dunye, 1996) o *Zero Patience* (John Greyson, 1993), así como las obras del célebre director queer Bruce LaBruce *No Skin Off my Ass* (1991), *Hustler White* (1996) y *The Raspberry Reich* (2004).

Dentro del Nuevo Cine Queer norteamericano, *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991) representa el primer hito dentro de la caracterización de personajes completos que definen una identidad inestable, más allá de los parámetros normativos, en los que se desestabilizan a favor de ganar una relación profunda que trasciende el sexo. Lo interesante de la pieza de Van Sant es la facilidad con que se denota la homosexualidad de los personajes desde la apertura en *zonas liminales* identitarias en las que se exploran los nexos afectivos y sus consecuencias mediante estrategias más difusas que no definen identidades inscritas más allá del sexo.

Van Sant, que se expresa como sexodiverso e inscribe homosexualidad en su obra, niega etiquetas y analiza las consecuencias de éstas en sujetos que se exploran en su intimidad; tal como afirma en una entrevista realizada por Graham Fuller y recogida en el texto de Mira (2008): “todo surge de la paradoja de tener relaciones sexuales con alguien del mismo sexo pero rechazando la etiqueta que es consecuencia de esas relaciones” (p.472). *My Own Private Idaho* inscribe en el texto un debate que sobrepasa el debate de si Mike es homosexual o es *gay-for-pay*³⁹, o si Scott es un gay de armario; el film explora el universo afectivo de dos personajes que luchan por un afecto homosexual, más allá de lo normativo, luchando contra sus propios prejuicios sociales. Aunque *My Own Private Idaho*

³⁹ La expresión *gay-for-pay*, que literalmente se traduce como “gay por pago”, se emplea para referirse al hombre que se considera heterosexual pero mantiene relaciones sexuales con hombres a cambio de dinero, ya sea en el contexto de la prostitución o en la industria del cine porno.

elude hablar de etiquetas, el porqué y el cómo, se expresa desde una inscripción homosexual del amor como tema universal.

Estas películas construyen al Nuevo Cine Queer, un movimiento forjado desde la crisis de la modernidad y la desconstrucción de narrativas e ideas sobre la sexualidad que introduciría un cambio radical en la expresión sexodiversa. No obstante, desde la subcultura y la propia Academia surgieron diversas críticas dirigidas tanto al paradigma queer como a este movimiento de expresión, al que acusaba de asimilacionista, al diluir desde la desfocalización el significante sexodiverso en otros temas que se retratan como si fueran igual de importantes que la sexodiversidad, como son la marginalidad, la raza o el consumo de drogas, entre otros. Así, se temía que pudiera tratarse de otra estrategia de invisibilización de la cuota de poder normativo, al considerar que el proceso de normalización de la sexodiversidad era aún incipiente y que una parte del colectivo LGBTIQ todavía necesitaba expresar y reivindicar una experiencia que también debía ser respetada.

Por otra parte, también se acusaba a este movimiento de elitista, al retratar mayoritariamente historias de individuos blancos de clase media —solo se realizó una historia de lesbianas de color en este movimiento—, olvidando otras desestabilizaciones y lugares contingentes para desidentificar parámetros normativos; asimismo, las películas solo se exhibían en festivales de cine, lejos de espacios culturales en los que pudieran potenciar cambio. Igualmente, se veía con recelo la utilización del significante sexodiverso por realizadores y productores no sexodiversos, hecho que aún causaba suspicacia en los años noventa, en especial si dichos realizadores eran capaces de producir obras queer que conectaran bien con una audiencia tanto sexodiversa como heterosexual, desde una mirada no normativa que desestabilizara parámetros establecidos. Rich (2013) ya lo expresaba de Wong Kar-Wai a razón de su obra *Happy*

Together (1997): un heterosexual que logra contarnos “historias que ningún otro director gay se ha atrevido contarnos”⁴⁰ (p.43).

El movimiento Nuevo Cine Queer desaparece con prontitud, decepcionando a muchos gurús y entusiastas que vaticinaban un cambio en las estrategias narrativas del cine sexodiverso. Se ha debatido sobre las posibles causas de la desaparición de esta ola, entre las que se incluiría la asimilación de muchos de sus *enfant-terribles* en la industria comercial hollywoodense, causa de una gran decepción entre teóricos, críticos, creadores y audiencias que esperaban una consolidación de esta forma de narrar la crisis de la modernidad. Igualmente, su visión y potencial económico inscrito en los festivales internacionales limitaron su expansión cuando éste dejó de ser novedoso y un gancho comercial para festivales internacionales. Esto, sumado a la carencia de una organización propia inspirada, pudo marcar el fin de esta ola, que se diluyó pronto, solo 2 años después de su constitución. Rich afirma con contundencia que,

Al carecer de una presencia creativa concentrada y una respuesta comunitaria enfocada desde su génesis, el Nuevo Cine Queer se ha convertido en una línea de producto lanzada a un tipo particular consumidor perspicaz⁴¹ (Rich, 2013, p. 134).

Lo cierto es que el Nuevo Cine Queer se diluye en medio de una crisis de la teoría queer que discute cómo avanzar y ubicarse dentro de la sociedad sexodiversa, pero también al no existir una reflexión institucional que lo convirtiera en un producto editorial, movido por las circunstancias y el potencial económico de sus participantes, sin que lograra perpetuarse en la comunidad sexodiversa,

⁴⁰ Cita original: “It’s very much a gay story—and one that no gay director has dared to show us”

⁴¹ Cita original: “Lacking the concentrated creative presence and focused community responsiveness of its origin moment, New Queer Cinema has become just another product line pitched at one particular type of discerning consumer”.

como lo hizo el cine subcultural. El Nuevo Cine Queer se presenta, así, como un fenómeno que dio un primer paso para un cambio de expresión sexodiversa y, aunque en sí mismo no significó un cambio de paradigma en la distribución y producción audiovisuales, contribuyó a un cambio en la forma de articular la sexualidad y de inscribir la expresión sexodiversa en la subcultura, moviendo las bases para el desarrollo de una expresión queer global.

Sin embargo, su construcción dentro de narrativas de autor inspiradas en la teorización y el activismo queer y sus axiomas desestabilizadores seguirá produciéndose más allá de esta ola comercial y del mundo anglosajón. El Nuevo Cine Queer despertó el interés por las películas de cine arte sobre la sexodiversidad en el mundo del cine arte global y abrió canales de distribución y exhibición estables que permitieron seguir potenciando nuevas expresiones identitarias dentro de lo queer. Parte del aparato financiero heredado por el Nuevo Cine Queer incluía un mayor acceso a mercados de distribución internacionales, el acceso a fondos estatales que anteriormente estaban censurados con más frecuencia para expresiones sexodiversas independientes y/o queer, un espacio de exhibición internacional y premios exclusivos para películas LGBTIQ, como los Teddy Awards (Berlinale desde 1987), el Premio Sebastiane (Festival de Cine de San Sebastián desde 2000) o el Queer Lion (Bienale de Venecia desde 2007). Se cree firmemente que este movimiento representa un primer paso de exploración posmoderna en el potencial creativo de la sexodiversidad y que se vio fortalecido por el momento histórico en el que se desarrolló, el cual determinó estructuras económicas que impulsaron nuevos discursos que incluían la movilidad y la transnacionalidad de estas narrativas como reflejo de nuestras sociedades globalizadas.

Desde los debates de la teoría queer, la deconstrucción del texto como acto performativo revelaba zonas en las que era preciso intervenir, identidades en proceso y un mundo sexodiverso en sus anales desde un proyecto que evolucionará y se hará presente desde una posición crítica y desestabilizadora en la sociedad mayoritaria y subcultural. Así, el Nuevo Cine Queer constituyó un paso importante para impulsar un momento histórico de la expresión sexodiversa y permitió la evolución de nuevas narrativas móviles y transnacionales —que se

nutrirán de la estructura de distribución, apoyada por los festivales independientes de clase A y por una audiencia fiel que busca narrativas complejas que reinscriban nuevas formas de sentir la sexodiversidad desde la crisis moderna– y explorar nuevas realidades no vistas hasta entonces.

2.3.4 CRÍTICAS AL PARADIGMA QUEER: VISIONES ANGLOCÉNTRICAS Y REDEFINICIONES

Como se puede apreciar tras lo expuesto sobre el movimiento y la teoría queer, lo queer se presenta como un concepto complicado que desde poco después de su aparición crea incomodidad entre la comunidad teórica-académica y los colectivos activistas. Doty (2000) ya advertía de la resistencia de lo queer a categorizarse a sí mismo, ya que su principal objetivo era desestabilizar un sistema y crear un significado dual que pudiera existir de forma incompleta. (p.18). Es posible que el mismo hecho de querer definir dicha teoría “en mayúsculas” y normalizarla dentro de un sistema cerrado de significantes haya provocado sus numerosas crisis solo pocos años después de ser acuñada por académicos de la talla de Butler, Sedgwick, De Lauretis o Rich, entre muchos otros. Es interesante leer *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, de Michael Warner (1993), donde señala la amplitud de la crítica a lo que inspira a lo queer, cuando indica que éste,

[...] rechaza una lógica que aminore la tolerancia o una simple representación de intereses políticos a favor de una resistencia más concienzuda frente a los regímenes normativos [...] la gente quiere hacer teoría queer, no tener teorías sobre queers. Tanto para los académicos como para los activistas, [lo] “queer” consigue un extremo crítico definiéndose a sí mismo frente a lo normal más que frente a lo heterosexual, y lo normal incluye lo normal de la academia⁴² (Warner, 1993, p.xxvi).

Así, lo queer se presenta y se define esencialmente opuesto a todo lo normativo. Desde la definición de heteronormatividad, era fácil comprender lo

⁴² Cita original: “[...] it rejects a minoritizing logic of toleration or simple political interest-representation in favor of a more thorough resistance to regimes of the normal [...] people want to make theory queer, not just to have a theory about queers. For both academics and activists, ‘queer’ gets a critical edge by defining itself against the normal rather than the heterosexual, and normal includes normal business in the academy”.

normativo en oposición al mito y a los sistemas de control del régimen de la sexualidad. No obstante, cada vez que lo queer actuaba, desestabilizaba los parámetros definidos, siempre buscando e identificando distintos límites y fronteras que trataba de desestabilizar actuando sobre las jerarquías y sistemas de poder que enraizaban la hegemonía del heterocentrismo. Pronto, desde lo queer se identificaron y establecieron como normativos ciertos comportamientos dentro de las comunidades gay y lésbica, los cuales aparentaban una desradicalización y una asimilación desde la subcultura “mimetizándose” con la sociedad mayoritaria. Precisamente, la misma ambigüedad y la inestabilidad a la hora de desafiar identidades y la norma social que utiliza lo queer en su definición —celebrada por académicos y activistas a principios de los años noventa— pronto se convirtieron en el centro de sus críticas. La homonormatividad ya referida se tradujo en objeto de sospecha; para muchos, pasó a ser una definición opuesta a todo lo denominado *queer* o a todo lo que no fuera crítico y a toda esencia alejada de la lucha social.

Empiezan a gestarse una clara diferenciación y una separación entre las estrategias, la representación y la crítica subcultural gay-lésbica y la crítica queer, cuando gran parte de los colectivos gais y lésbicos afirmaban que lo queer se alejaba demasiado de sus ambiciones identitarias (Ceballos, 2005, p.175-176). Igualmente, dichos colectivos acusaban igualmente a lo queer de querer estudiarlo “todo” y de actuar en perjuicio de las agendas gay y lésbica por ser demasiado radical desde su cinismo incontrolado de sus propuestas sociales y su representación en el texto, con estrategias consideradas contraproducentes para conseguir sus objetivos de mayor visibilidad y mejor integración en la sociedad mayoritaria. Por su parte, teóricos queer acusaban de asimilacionistas a estos colectivos gais y lésbicos, de rendirse dentro de la homonormatividad por conseguir una integración económica en la sociedad a costa de la lucha social e igualitaria por los derechos, oponiéndose a renunciar a la autodefinición de alteridad de todo lo que determinaba como normativo, lo que activistas y académicos criticaban ferozmente.

Lo queer hacía lo que sabía hacer: sobrepasar sus propios extremos, desestabilizarlos y estar al servicio de las nuevas conexiones que

desestabilizaban lo normativo, incluido todo lo relativo a la propia sexodiversidad. Ceballos (2005) recuerda que la teoría queer “difumina las categorías que permiten la normatividad sexual [...] en el que evita el engaño de inventar o referirse siquiera a un tipo de sexualidad ideal, libre, nueva, natural o esencial” (p.173); se convirtió así en una opción para identidades que no encajan perfectamente en categorías como *gay* y *lésbico*, dado que no significa nada en particular (Turner, 2000, p.35).

No obstante, su claustro dentro de la subcultura, su separación del colectivo homófilo gay-lésbico y su apertura a distintos campos de estudios y, en especial, su carencia de un centro estratégico con visiones centralizadas llevaron a que se hablara precisamente de una “crisis de la Teoría Queer” (enfaticando el uso de las mayúsculas) y que otros se atrevieran a proclamar la muerte del paradigma. Inclusive, la misma Teresa de Lauretis (1994), quien acuñó la expresión “teoría queer” en 1991, llegó a ser muy crítica con la evolución de dicho paradigma en sus primeros años, afirmando que éste se había convertido en “una criatura conceptualmente vacía de la industria editorial” (p.2-3). Michael O’Rourke (2011) nos recuerda en su artículo “The Afterlives of Queer” que sus muchas muertes proclamadas han llevado a muchas resurrecciones plenas con vida que siguen tomando forma propia, entre las que se encuentran De Lauretis (2011) y su reconciliación con el texto queer.

El intenso debate académico que, en parte, continúa en la actualidad se instala en las distintas estrategias y visiones que engloban la sexodiversidad. Berlant y Warner (1995) nos recuerdan las distintas formas, riesgos, ambiciones y ambivalencias en contextos varios que evolucionan desde el comentario queer (p.344); y esa diversidad y esa heterogeneidad de ideas deben prevalecer en su discurso para mantenerse coherentes con su “rareza” y carácter crítico. O’Rourke (2011), igualmente, advierte del peligro de querer englobar todo el movimiento a través del excesivo protagonismo otorgado a las ideas de un puñado de académicos, convirtiendo a lo queer en una “teoría de grandes nombres”,

Si el pensamiento queer fuera reducido solamente al ser la provincia de un pensador particular (llámese Judith Butler o Eve Kosofosdsky Sedgwick),

entonces sus múltiples localizaciones podrían ser preocupantemente reducidas y estas localizaciones se convertirían [...] en pequeños ornamentos aplicados a políticas reales o intelectuales [...] Si los trabajos de Butler o Sedgwick se convirtieran en metonimia de teorías queer o cultura queer [...], y se tomaran como casos ejemplares (para bien o para mal) entonces lo que perderíamos sería el ímpetu provocador que subyace a la teoría queer en primer lugar⁴³ (O'Rourke, 2011, p.104).

Para O'Rourke (2011), lo queer tendría que volver a sus raíces abiertas y horizontales, que deberían poder adaptarse y reinventar estrategias, más allá de sistemas cerrados que lo definieran como adjetivo. Lo queer, tanto desde el activismo como en su representación audiovisual, consigue ser útil desde una primerísima persona que se presenta en este sistema abierto como "radicalmente anticipatorio (que) mantiene una promesa, una aspiración utópica y ocupa(ndo) un tiempo desarticulado"⁴⁴ (p.103). Lo queer podría, así, definirse desde las distintas identidades en movimiento y desde diferentes definiciones y realidades emergentes, que podrían sobrepasar su estudio académico, como la definición de otras identidades sexuales emergentes de (trans)nacionalidades y *glocalidades* características del fin del siglo xx e inicios del XXI.

La *queeridad* definida por José Esteban Muñoz (2009) en *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* se convierte "en un modo estructurado y educado del deseo que nos permite ver y sentir más allá del estancamiento del

⁴³ Cita original: If queer thinking were simply reduced to being the province of one particular thinker (say, Judith Butler or Eve Kosofsky Sedgwick)² then its multiple localities would be worryingly narrowed and its localities would become [...]ornaments appliquéd over real politics or real intellectual work [...] If the works of Butler or Sedgwick, were made into a metonym for queer theory or queer culture (or world-building) itself, and if they are held to be exemplary cases (either for good or for bad) then what we lose is the original edgy impetus behind queer theory in the first place.

⁴⁴ Cita original: "queer is radically anticipatory; it holds out a promise, a utopian aspiration, and occupies a time out-of-joint"

presente”⁴⁵ (p.1) desde un potencial que nos dé “una revelación, una exploración, una apertura, un lugar de libertad” (Kristeva, 2002, p.114) para seguir explorando un sistema complejo de relatos y discursos. Sin embargo, nuevas propuestas políticas de lo queer, como aquellas propuestas por Schoonover y Galt (2016), retoman ideas originarias del uso de lo queer como verbo estratégico. Así se recupera un discurso político y desestabilizador pero productivo e inclusivo que *queeriza* no solo como un reflejo de identidades posmodernas sino también como un espacio constructor de nuevas agencias desde “cines no-occidentales de disidencias sexuales y de género (que) pueden ser un lugar desde el cual el mundo pueda ser reimaginado”⁴⁶ (Schoonover y Galt, 2016, p.23) y construido.

Precisamente, debido a su constitución como sistema abierto, lo queer se presenta como un ente transferible y adaptable para su internacionalización, ya que, como Sánchez-Eppler y Patton (2000) indican, “la sexualidad es sentida íntima e inmediatamente pero es descrita y mediada pública e internacionalmente”⁴⁷ (p.2). Desde el uso transnacional de sus teorías, políticas y reivindicaciones, se presenta como un hecho imparable que lleva consigo la comodificación de lo sexodiverso y su movilidad en sociedades de base neoliberal (Jackson, 2009a), especialmente en Oriente, por su apertura a debates sobre globalidad, migración y raza.

No obstante, diversas limitaciones se encontraban en el camino de lo queer al abrirse a la experiencia global. Una de las dificultades enfrentadas por dicho paradigma se encontró en el uso del vocablo *queer* fuera de las realidades anglosajonas, especialmente en políticas activistas y en la representación del texto. En otros idiomas, *queer* quedaba como una palabra casi anecdótica,

⁴⁵ Cita original: “a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present”

⁴⁶ Cita original: “non-Western cinemas of sexual and gender dissidence may be one place from which that world can be reimagined”.

⁴⁷ Cita original: “Sexuality is intimately and immediately felt, but publicly and internationally described and mediated”.

totalmente desconectada de la realidad social y solo reivindicada por movimientos activistas que devoraban los estudios de Butler, Sedgwick y De Lauretis. Lo queer se presentaba muchas veces con un potencial identitario de “intraducibilidad epistemológica” a idiomas como el castellano (Martínez Expósito, 1998), ya que su origen etimológico, como Mira (2005) indica, más que un insulto apropiado, le otorga un potencial que “pretende subrayar la extrañeza con que ha de observarse la sexualidad humana” (Mira, 2005, p.171)

Así, estos autores afirman la particularidad del término *queer* con respecto a sus posibles sinónimos en otros idiomas, y la potencialidad del término para cargarse de transnacionalidad al forjarse como vernáculo dentro del colectivo sexodiverso. Además, no hay que olvidar la tendencia de transformar, apropiar y “destrozar” las palabras de origen anglosajón en otros idiomas; un ejemplo de ello es el uso frecuente de las palabra *gay* y *lesbiana* en español en los países hispanoparlantes o en idiomas asiáticos, que se cargan de modernidad y sobrepasan su significado de “homosexual”.

Jackson (2009b) argumentaba que, a pesar de existir grandes similitudes en estilos, símbolos, palabras e instituciones, éstas no deberían desviarnos de las diferencias que elementos específicos nacionales forjan en los significados de estas expresiones identitarias (p.16). También es importante citar a Suárez Briones (1997) al alertar del error de la traducción de *queer* como ‘marica’ o ‘maricón’, no solo por la pérdida del valor semántico de la palabra *queer* sino también por el significante surgido desde una decisión política-activista al escoger dicha palabra en inglés “para la nueva unión gay-lésbica, por ser un término en cuyo abanico semántico están no solo los maricas sino también las bolleras, los transexuales, los travestis y todo lo sexualmente ‘raro’, ‘extraño’, ‘singular’” (p.270)

Pero más allá del problema de traducción epistemológica, la subjetividad occidental de lo queer y que sus académicos fueran casi en su totalidad anglosajones se hacían problemáticos en el estudio de *queeridades* potenciales fuera de Occidente. En primer lugar, lo queer se hacía difícil de entender, desde conceptualizaciones muy específicas del momento histórico anglosajón y que

parecía difícil de adaptar al resto del globo. Lo queer se presentaba en el mundo para cubrir las necesidades de expresión surgidas en Occidente pero no ofrecía espacio a las necesidades, nuevos diálogos orgánicos y/o visiones críticas desde otras realidades alejadas de la academia queer. Afincado en su estudio de lo blanco, clases media y lo anglosajón, lo queer parecía tener problemas para traspasar dichas barreras para adaptarse fuera de identidades “fijas” propias como la estética camp y diálogos comúnmente asociados con la subjetividad queer occidental, como puede ser la visibilidad del sexo y la marginalidad social inscritas en narrativas queer.

Ya nos hemos referido a la *anglonoción de la queer*, expresión acuñada por Venkatesh (2014) para referirse a este recelo de algunos académicos respecto a la improductividad de la discusión queer en ciertos diálogos regionales o locales. De este recelo bebían Venkatesh y su visión de un estudio regional latinoamericano independiente de los diálogos globales queer, o Joanna Page (2009) y su estudio del Nuevo Cine Argentino, al ver este debate globalizado asociado con el neoliberalismo y sus estructuras normativas. Es interesante incluir a Foster (2009) en su definición de lo queer, que podría resumir la visión de una perspectiva anglocéntrica,

La legitimación de la promiscuidad, la prostitución en todas sus manifestaciones, el matrimonio que se niega a procrear, la pasión de la tercera edad y toda una gama de prácticas del amor entre seres humanos que no cumplen con los preceptos de la Iglesia y sus proyecciones en las leyes y los códigos del estado laico (p.197).

Desde una visión que consideramos finita de lo que es queer, basada en la subjetividad queer occidental y sus consecuentes prácticas para desestabilizar normatividades construidas en un momento histórico definido, concordamos que el rango de acción ofrecido es limitado para agenciar nuevas identidades desde otras realidades geográficas; ya que estas desestabilizaciones pueden no ser compatibles con las necesidades que se quieren desestabilizar en otros sitios. Precisamente, consideramos que ésta es la base de la problemática para muchos colectivos y académicos que exploran sensibilidades y expresiones queer en

Oriente, ya que temen una globalización de las prácticas queer en Occidente, como una forma de transculturización impuesta por academias anglocéntricas o por festivales de cine europeos hambrientos de imágenes creadas desde el “orientalismo” para imponer su agenda global.

Parte de los argumentos en contra del discurso queer radican en lo que denominamos *agenda queer anglocéntrica*, que exigía la visibilización, a toda costa, de la expresión de la sexualidad y la marginalidad en los textos de representación audiovisual. Precisamente la insistencia de visibilizar y hacer público la sexualidad, el erotismo y el acto sexual es un requerimiento de los estudios queer actuales para categorizar una narrativa como queer. Schoonover y Galt (2016) ya nos advierten que dicha retórica de visibilidad puede limitar nuestra consideración de lo que puede ser queer fuera de la perspectiva occidental,

La exigencia de que las películas queer representen actos sexuales también crea el riesgo de endosarles el privilegio de visibilidad y de lo público de la cultura occidental. Este ímpetu puede estar relacionado con impulsos representativos neocoloniales que imperiosamente llaman a la exposición del otro étnico como cuerpo queer abierto a colonización desde Occidente⁴⁸(Schoonover y Galt, 2016, p.12).

Estos autores proponen que no se puede limitar esta visibilidad ni encasillar lo queer a una visión orientalista del mundo, definiendo desde modelos de importación determinados por la subjetividad de la academia de qué prácticas deben ser queer y cuáles no. En nuestra opinión, también se insiste en endosar la visión occidental de la sexualidad en general, sobre cómo se vive en la intimidad y cómo ésta se vive desde otras realidades culturales; esto podría entenderse como

⁴⁸ Cita original: “The demand that queer films depict sex acts also risks endorsing a Western cultural privileging of visibility and publicness. This impetus can be linked to neocolonial representational impulses that imperiously call for the exposure of the ethnic other as a queer body open to colonization by the West”.

contrario a los fundamentos abiertos del queer originario. Recordando a Warner (1993), cuando advertía que la teoría queer y su “utopía universal” serían incapaces de sustituir completamente otras versiones minoritarias subculturales (p. xxvi), lo queer está obligado a adaptarse, evolucionar y activarse desde diversos diálogos transnacionales inscritos en discursos de sexodiversidad en otras realidades, hasta conformar nuevas formas de entender y sentir la sexualidad en la modernidad.

Sin embargo, las teorizaciones y el propio núcleo de lo queer, basados en el axioma de desestabilizar todo lo que parezca normativo, abren la posibilidad de evolución de sus propias prácticas y sus adaptaciones a nuevas realidades. Igualmente, consideramos fundamental el diálogo global y transnacional dentro de la sexodiversidad, en especial debido a su fuerte conexión con la modernidad y los procesos de urbanización, al igual que los diálogos entre colectivos activistas e imágenes representadas globalmente en las últimas tres décadas. Así pues, queremos explorar las posibilidades teóricas surgidas desde lo queer que permitirán definirse, resucitar tras sus muertes, recuperar a sus seguidores y seguir creando textos tanto audiovisuales como académicos que analicen su evolución a partir de su crecimiento teórico en el campo de la representación audiovisual.

La subcultura queer había definido un estilo estético que no solo determinaba la legibilidad del contenido; también era un resultado de una lucha nacional que se había hecho *glocal*. Para lo queer era necesario, por tanto, ampliar su campo de estudio, para que tomara en cuenta en su proyecto desnaturalizante otros ejes de identificación diferentes al sexo y al género — aunque continuara ocupando un registro predominantemente sexual—, como la normatividad de la raza, las políticas identitarias, las minorías económicas, las diásporas y otros colectivos que consiguieran en lo queer un ejercicio autorreflexivo de desestabilización. Cvetkovich (2011) advertía que,

[...] ha sido extremadamente importante para los estudios queer cruzar fronteras históricas y geográficas, más allá de las historias recientes de las identidades y las comunidades gays y lésbicas en las metrópolis

occidentales. Desde estos contextos, lo que cuenta para la (homo)sexualidad es impredecible y requiere nuevos vocabularios; el afecto puede estar presente cuando las formas de la sexualidad no lo estén⁴⁹ (Cvetkovich, 2011, p.173).

De esta manera, la necesidad de expresión en cuestiones que sobrepasaran los paradigmas sexuales, de estudiar nuevos conceptos y la continuación de su definición desde su oposición al mito heterocentrista ofrecen la posibilidad de explorar nuevos terrenos identitarios, fuera de la subcultura, para que lo queer no se defina en exclusiva desde la oposición a lo que desestabiliza y que abra a todo un nuevo sistema horizontal de pensamiento. Lo queer, marcado por el postestructuralismo y el nacimiento de nuevas ideas sobre cómo comprender la identidad, se lanza, por tanto, a buscar nuevas conexiones, desde una filosofía poscontinental, que sobrepasen la sexualidad. El acento lo pone en el afecto y en terrenos en los que existían identidades sexodiversas desidentificadas de la autodenominación blanca/anglosajona de lo queer.

⁴⁹ Cita original: “[...] it has been extremely important for queer studies to move across historical and geographic boundaries, away from the recent history of gay and lesbian identities and communities in the Western metropolis. In such contexts, what counts as (homo)sexuality is unpredictable and requires new vocabularies; affect may be present when overt forms of sexuality are not”.

2.3.5. DESIDENTIFICACIÓN Y QUEERS DE COLOR, PERTENENCIA Y DEVENIRES: APERTURA DE NUEVAS ESTRATEGIAS IDENTITARIAS EN LO QUEER

Parte del proceso de construcción del queer global surgió en la desidentificación de la expresión queer por parte de colectivos minoritarios en EE. UU., que no se sentían representados por la expresión sexodiversa. Ésta y lo queer, desde su definición unificada y enfocada en su viaje de desestabilización en contra del heterocentrismo, se veían incapaces de dilucidar la necesidad de expresiones minoritarias diferenciadas dentro de su representación como colectivo diverso. Considerando la complejidad de la formación identitaria y las ideologías inscritas dentro de la representación sexodiversa, los individuos minoritarios no se veían ni representados ni interpelados, y sus agentes no se percataban de la normatividad inherente dentro de la sexodiversidad.

Dentro de las primeras representaciones que se alejan de la expresión subcultural y de la del Nuevo Cine Queer, la desidentificación se observa como una estrategia que toma fuerza y se expande en la autocrítica queer. Estrategias parecidas a las usadas por el discurso de liberación para desidentificarse del discurso heteronormativo fueron utilizadas por lo quienes José Esteban Muñoz denominó *queers de color* para desidentificar lo subcultural y lo queer del componente blanco y de clase media urbano. Muñoz (1999) analiza la expresión de obras del género mexicano de ficheras y el criticismo de la obra del vanguardista Marlon Riggs (Muñoz, 1999, 2007) para definir la pluralidad identitaria que se logra desde una crítica que reivindica ser gay, moderno, queer y, a la vez, negro, mestizo, asiático, latino o sencillamente “de color”. Considerando la poca representación sexodiversa existente de minorías raciales en Occidente en general y en EE. UU. en particular —en especial en lo referente a lo queer—, este proceso de desidentificación se hace necesario para la apertura de nuevas perspectivas identitarias, que no solo criticarán los procesos homogéneos queers como una herencia del mito heterocentrista, sino que además abrirían un camino para la desidentificación de otras minorías no representadas. Esto será el origen de las expresiones queers no anglocéntricas.

Desde la visión pluralista de la identidad no unificadora de lo queer y lo sexodiverso, la desidentificación avanza como una estrategia de supervivencia de minorías no representadas dentro una nueva sociedad mayoritaria (en este caso de una minoría dentro de otra minoría mayoritaria) útil para colectivos desconectados y excluidos de la representación sexodiversa. Estos individuos están acostumbrados a experimentar complejos procesos de apropiación de significantes identitarios desde sus múltiples minorías, así como a navegar entre diversas identidades que los puedan definir (por ejemplo, mujer, negra, lesbiana, atea, inmigrante). Al contrario que los sujetos mayoritarios que acceden más rápido a la identificación, Muñoz (1999) afirma que “los sujetos minoritarios necesitan interrelacionarse con distintos campos subculturales para activar su propio sentido del ser”⁵⁰ (p.5), desde transformaciones híbridas (García Canclini, 2001) generadas por distintos sistemas horizontales de coexistencia que conllevan la formación de identidades, en respuesta a la lógica de una cultura dominante que pasan por una constante decodificación de los textos narrativos y de sus mensajes.

Muñoz (1999) precisaba que no se puede tratar la identidad basada en definiciones prefabricadas socialmente desde un debate antiesencialista, sino que debe hacerse, precisamente, desde un punto de colisión de perspectivas esencialistas y constructivistas, desde las que se vivencia “un contacto entre el entendimiento esencial del ser (con disposiciones fijas) y narrativas socialmente construidas de [este] ser”⁵¹ (p.6). Dichas formaciones identitarias tienen su potencial transformador en esa colisión de perspectivas o “momento de negociación”, en el que chocan visiones establecidas y ampliamente fundamentadas, y nuevas transformaciones híbridas, géneros diversos y conversaciones raciales entran en la representación. Al hacer “cortocircuito” generan “identidades en diferencia” (p.7) que emergen desde la negación de la

⁵⁰ Cita original: “Minoritarian subjects need to interface with different subcultural fields to activate their senses of self”

⁵¹ Cita original: “Identity as produced at the point of contact between essential understandings of the self [...] and socially constructed narratives of the self”.

identidad determinada, aplicando un “no todavía” (p.7) a la definición de una identidad individual y colectiva en proceso de definición, negando la interpelación de la esfera pública dominante y funcionando como una esfera en oposición desde la diferencia en procesos que no siempre son ni simples ni lineales⁵².

Dada esa complejidad, la desidentificación comprende múltiples componentes identitarios que permiten que se produzcan nuevas intersecciones más allá de la dicotomía unificada de identidades dominantes opuestas entre sí. Argumentamos que es precisamente en estas intersecciones donde se gestan la potencialidad real de transformación y el futuro de la representación queer, inscritos en la (pos)modernidad, desde la posibilidad de una desidentificación del objeto unificado y su contrario. Esto abre diversas posibilidades y realidades que incluyen a minorías fragmentadas y dispersas en comunidades en las que la protección al sexodiverso y la regulación de derechos igualitarios siguen siendo una materia pendiente.

Basándose en la lectura que Pécheux hace de Althusser, Muñoz (1999) establece que el individuo construye su práctica ideológica de tres modos: 1) la identificación: un “sujeto bueno” escoge el camino de la identificación con formas discursiva e ideológica; 2) la contraidentificación: se resiste a un “sujeto malo”, ofrecida por una ideología dominante a la que se procede a rebelarse, y 3) la desidentificación: ninguna identificación es asimilada desde una estructura ni se opone a ella, por lo que se convierte en una estrategia que funciona sobre la ideología dominante y en contra de ella. En vez de aceptar la presión de la ideología (identificación o asimilación) o un intento de liberarse (con el peligro de que la contradeterminación valide la estructura de la ideología dominante), estamos de acuerdo con Muñoz cuando considera la desidentificación como una

⁵² A partir de la lectura de *Epistemología del armario*, de Eve Kosofsky Sedwick, Muñoz recuerda que el proceso de identificación no es siempre ni lineal ni simple; se crea una “contraidentificación” de ese objeto, ya sea una persona, una estilo de vida o la ideología que decidamos abrazar, que puede causar desde la identificación minoritaria posiciones antagonistas hacia otros posicionamientos minoritarios.

estrategia que transforma la lógica cultural desde dentro, desde su cuestionamiento, bajo un análisis crítico de las ideologías, y se convierte en un motor de cambios estructurales que valora la importancia del individuo crítico, que resiste los embates ideológicos y que se involucra con su propio potencial de cambio.

Un clásico ejemplo que desarrolla la desidentificación de colectivos minoritarios dentro de la subcultura es la obra autorreflexiva *Tongues Untied* (Marlon Riggs, 1989), una película en la que se emplea la perspectiva minoritaria de la raza negra desidentificada del concepto mayoritario de gay blanco anglosajón de clase media. Esta reivindica su especificidad dentro de los discursos y su desarraigo dentro de las narrativas representadas en la subcultura desde una visión personal e intimista de la desidentificación.

En *Tongues Untied*, Riggs expresa que la falta de representación de su minoría racial dentro de la sexodiversidad condiciona su visión de sí mismo y su deseo hasta afirmar que “estaba ciego sin poder ver la belleza de mis hermanos y ahora veo mi propia belleza”⁵³ (*Tongues Untied*, Marlon Riggs, 1989). Igualmente, es interesante leer parte del monólogo de Riggs al referirse a su experiencia de vivir en San Francisco,

Pretendía no darme cuenta de la ausencia de imágenes negras de esta nueva vida gay, en librerías, tiendas de pósteres, en festivales de cine, hasta en mis propias fantasías [...] En esta gran Meca gay, era yo el hombre invisible, no tenía sombra, sustancia, lugar, historia ni reflejo⁵⁴ (*Tongues Untied*, Marlon Riggs, 1989).

⁵³ Monólogo original en inglés: “I was blind to my brothers’ beauty and now I see my own”.

⁵⁴ Monólogo original en inglés: “Pretended not to notice the absence of black images in this new gay life, in book stores, poster shops, film festivals, even in my own fantasies [...] In this great gay Mecca, I was the invisible man, I had no shadow, no substance, no place, no history, no reflection”.

No obstante, Muñoz (1999) también advierte que no es siempre la estrategia más adecuada para todos los individuos minoritarios, ya que a veces la resistencia debe ser frontal y directa desde discursos que presenten la identidad como “un sitio de lucha donde disposiciones fijas chocan contra definiciones socialmente constituidas” (p.6). Sin duda, la desidentificación asumida por colectivos fragmentados marcó una estrategia importante que evidenció la necesidad de representar minorías no representadas hasta ese momento y de que lo queer evolucionara para explorar nuevas identidades desde su perspectiva crítica a través de nuevas narrativas inclusivas que trabajaran horizontalmente a partir de intersecciones en las que diversas realidades coexistieran pero manteniendo sus diferencias.

Dicha fragmentación ha permitido a los individuos explorar nuevas identidades mediante estrategias desfocalizadas, críticas y autocríticas que representaran un complejo abanico de realidades diversas. Sin embargo, para activar nuevas identidades, se hace necesario asumir una construcción narrativa más inclusiva y personal, que logre identificarse con individuos de diversas realidades —y que estos individuos se vean representados en colectivos y situaciones cotidianas— para conseguir la reflexividad institucional; es decir, es precisa una implicación tal que se consiga alterar el equilibrio de poder real en la sociedad desde dentro y que empodere al individuo para que sienta que pertenece a un colectivo generador de cambios.

Para lograr esa implicación de nuevas historias, Vikki Bell (1999) propone el término *pertenencia* o la identificación con cierto lugar desde distintos actos performativos que consoliden la identificación buscada (mediante acciones, rituales, etc.). Bell define la pertenencia de las comunidades imaginarias y sus distintos niveles de abstracción como la ubicación de la cultura. Ésta se lleva a cabo desde el principio de “repetición ritualista”, el cual conduce a la normalización y a la consecuente familiarización de un espacio, una comunidad o un discurso. Así, afirma que “esta repetición, a veces ritualista de códigos

normalizados, materializa el mismo sentido de pertenecer que intentan describir”⁵⁵ (p.3) en un proceso visceral de identificación que depende de un intercambio de proyección y de la introyección de recuerdos sobre un espacio respecto al que el individuo siente pertenecer. La utilidad de esta “pertenencia” deriva del hecho de que habilita procesos de identificación complejos, radicados en estrategias discursivas de los “no-lugares”, espacios *transglocales*, desarraigados de la identidad fija, que necesitan territorializarse en espacios flexibles.

Igualmente, Bell (1999) señala que estos procesos performativos son fluidos y transitorios, y que no pertenecen a estados fijos, desde una imagen de movimiento que puede detenerse en nuevos lugares mientras que mantiene conexiones en todos lados (p.3). Esto abre una gran posibilidad a una representación narrativa diversa que considere consolidar una identificación compleja basada en pertenencias transitorias que puedan devenir en otras complejas identidades horizontales y rizomáticas, que se desterritorialicen y se vuelvan a activar desde el intercambio transnacional, especialmente a través del potencial performativo de productores de medios involucrados tanto en la exhibición de nuevas narrativas como en explorar el potencial de transformación de la representación identitaria.

Diversos estudios llevan a estudiar distintos campos que revitalizarán lo queer, en especial después de las discusiones “*What is queer about queer today?*”, llevadas a cabo por académicos como José Esteban Muñoz, Sara Ahmed, Tim Dean o Heather Love y que condujeron a un desarrollo del paradigma queer como un sistema abierto que entraría con fuerza desde debates en torno a la futuridad del proyecto, a la crononormatividad y al afecto. Tales discusiones se encuentran tanto en la academia como en la representación textual y son fundamentales en el desarrollo de la expresión de lo queer hoy en día, pues han llevado a este paradigma a formar parte de la corriente

⁵⁵ Cita original: “the repetition, sometimes ritualistic repetition, of these normalized codes makes material the belongings they purport to simply describe”

posmodernista de la identidad y a la ya mencionada nueva forma de ver el mundo desde una visión poscontinental.

2.3.6. NUEVAS DISCUSIONES QUEER DESDE LA MODERNIDAD

En este apartado se estudian diversas formas de desidentificación, la pertenencia en una sociedad fragmentada y los devenires que crean procesos de identificación complejos, como visiones encontradas, contradictorias pero plausibles. Estos conceptos permiten analizar la complejidad de la representación de la comunidad LGBTIQ en subgrupos minoritarios fragmentados carentes de cohesión institucional. Las estrategias de representación reivindicativas, subculturales y desfocalizadas no han sido suficientes para crear un potencial que genere agencia social, compromiso y cambios, y que determine la representación de otras estrategias narrativas a partir de un sujeto único reivindicativo (visión subcultural) o desfocalizado desde la desidentificación (visión queer anglocéntrica). Así, se busca generar estrategias minoritarias y autorreflexivas en la subcultura, con capacidad de refocalizar la problemática de la comunidad LGBTIQ mediante una construcción posmoderna y no eurocéntrica que redefinan las narrativas de lo queer y que puedan derivar en otras redefiniciones más productivas con potencial de trascender la posición subcultural.

El interés de los académicos queer por la ética y la política *glocal*, en especial fuera de los textos deconstruidos, fue un cambio estratégico de lo queer que refundó su campo de estudio y su área de influencia dentro y fuera del colectivo LGBTIQ. Dicho cambio del paradigma llevó a considerar lo queer dentro de la visión filosófica posmoderna y poscontinental. Así, se empezó a explorar la esencia desestabilizadora de lo queer en otros debates que sobrepasaban la sexualidad, el sexo y el género. A principios del siglo XXI, diversos teóricos retomaron los espacios queer con interés y exploraron la esencia de un proyecto que superaba las estrategias del activismo de la lucha por los derechos humanos, por la normatividad social y por la igualdad. Se produjeron nuevas formas de pensar, estar y ser para expandir la promesa de un proyecto futuro en construcción.

Distintos teóricos exploraron diversas áreas de estudio: lo queer como motor de ideas, de movimiento y de representaciones, como la de los queers de color (Muñoz); la posmodernidad en lo queer; la futuridad del proyecto; la

crononormatividad; la promesa de un futuro utópico para el colectivo sexodiverso; el afecto, y la transnacionalidad. Estos debates llevaron a discusiones acaloradas que revitalizaron el proyecto queer al manifestar que aún quedaba mucho por discutir en torno a lo queer y que su fuerza desestabilizadora podía trascender estrategias marcadas por la modernidad y por la subjetividad arborescente durante la construcción de identidades minoritarias.

2.3.6.1. Deconstrucción y posmodernidad

Post-Queer Politics, de David Ruffolo (2009), marcó con su título un cambio de subjetividad en lo queer: el prefijo *post* no indicaba que lo queer hubiera llegado a su punto máximo ni que lo posqueer lo superara, sino que describía la visión de renovación de lo queer desde un cambio en la subjetividad del proyecto. Ruffolo explora, primeramente, su preocupación por una teoría queer anclada en las subjetividades, en el lenguaje, en la representación y en el discurso, en el significado y en las identidades. Dicha teoría abordaba el mundo desde la deconstrucción, insistía teóricamente en la trascendencia y había encontrado en la dicotomía heteronormatividad/queer una frontera que no podía superar. Por ello Ruffolo, inspirado por Deleuze, Bajtín y Derrida, declara la imposibilidad de darle forma, discernir o esbozar un proyecto de futuro para lo queer, ya que este no existía y era una teoría que había de “devenir” y “encender un pensamiento neomaterialista posqueer que estuviera abierto más que cerrado al mundo”⁵⁶ (O’Rourke, p.105).

Ruffolo esbozaba una diagramación horizontal de lo queer, desde su estudio de Deleuze y Derrida, dentro un terreno desterritorializado, que podía ser utilizada para ubicar espacialmente intervenciones (aunque no necesariamente

⁵⁶ Cita original: “he aims to kindle a neomaterialist post-queer thinking which is open rather than closed to the world”

cronológica o genealógicamente desde un proyecto que había de *devenir* y que sobrepasaba la cronología lineal). *Post-Queer Politics* explora la reanimación de la teoría queer desde mesetas en las que puede ser diagramada. Su plano de consistencia se presenta como un “espacio libre que no tiene forma, sin sujeto, sin desarrollo, sin centro o estructura, sin principio ni final”⁵⁷ (O’Rourke, 2011, p.105) donde se abraza,

[la] total inmanencia sobre la trascendencia [...] (de la conciencia, el Ego, el Ser o la Alteridad) y, además, la valorización postestructuralista del lenguaje [...] una nueva dirección que se comprometa con naturalismo con un enfoque frescamente crítico y no reductivo en las ciencias de la vida, teoría, materialización y sabiduría”⁵⁸ (Mullarkey, 2006, p.1-2).

Es igualmente interesante leer a Ruffolo (2009) al referirse al potencial productivo de lo posqueer,

La vida siempre se mueve hacia delante, en vez de quedarse estancada en el pasado; es productiva en lugar de ser regresiva. No existe un sujeto único o un posicionamiento fijo en una política crítica de devenires porque todo es creativamente construido a través de la máquina de la vida⁵⁹ (Ruffolo, 2009, p.40).

Más allá de la propia definición de lo queer como antinormativo y antiesencialista, Ruffolo argumenta que una subjetividad fija desde la definición de

⁵⁷ Cita original: “queer theory as a kind of free-floating space that is formless, without subject, without development, without centre or structure, without beginning or end”.

⁵⁸ Cita original: “absolute immanence over transcendence [...] (of consciousness, the Ego, Being, or Alterity), as well as the post- structuralist valorization of language [...] in a new direction that engages with naturalism with a refreshingly critical and non-reductive approach to the sciences of life, set theory, embodiment and knowledge.

⁵⁹ Cita original: “life always moves forward rather than being stuck in the past;; it is productive rather than regressive. There is therefore no single subject or fixed positionality in a critical politics of becoming because everything is creatively connected through the machines of life”

la otredad y la diferencia ha causado una “identidad regresiva” que no ha permitido avanzar y abrirse camino a otras identidades sexodiversas, al margen de que se hayan incluido y aceptado sus siglas en el conglomerado LGBTIQ. Las minorías raciales, las comunidades transnacionales migrantes, y las comunidades fragmentadas y desestructuradas son ejemplos de las identidades que entran en el apasionante debate sobre el futuro de lo queer y su necesidad de enfrentar nuevas realidades diversas y transnacionales.

Igualmente, los escritos de Ruffolo ofrecen una visión complementaria, teórica, inclusiva y diversa de la definición de la subjetividad en la sexodiversidad: La posible representación de lo transnacional sexodiverso a partir de ella nos puede guiar para determinar el potencial de producir nuevas formas de expresión que se muevan más allá de modelos históricos de identidad eurocéntricos.

A partir de las lecturas de devenires, relacionados con el trabajo de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y del concepto de dialogismo de Mijaíl Bajtín, Ruffolo (2009) define el potencial posqueer desde un punto de vista no opuesto a lo queer sino complementario de éste, en el que se involucra más de una única subjetividad refrendada en el reconocimiento de ideales identitarios. Estas múltiples subjetividades deberían moverse en estrategias de devenires “donde el deseo se base en la producción más que en la falta”⁶⁰ (p.41). Dicha identificación debe nutrirse de flujos productivos de deseo en constante movilidad y conllevar un desplazamiento del “ser” al “devenir” que pueda implicar el giro del “otro” a lo “diverso” en relaciones constituidas en espacios constantes de desterritorialización, carentes de un centro organizado y de crecimiento de lógica jerárquicamente arborescente, que no son más que las conexiones y producciones que crea.

Ruffolo introduce el concepto de devenires dialógicos desde el dialogismo de Bajtín, que argumenta su relatividad desde la relación entre dos cuerpos que ocupan espacios simultáneamente y que debe ser explorada y aceptada en un

⁶⁰ Cita original: “challenges to how we traditionally think about politics where desire is based on production rather than lack”

“festival carnavalesco” en el que no se distinga entre actores y espectadores (como en el carnaval), sin jerarquías predeterminadas ni identidades fijas, y en el que se conozca y exista la intención performativa. Este “carnaval” se puede experimentar desde ideas dialógicas que pueden contener ideas conflictivas y diversas que ofrezcan nuevas posibilidades a otras formas de expresión que, aunque parezcan contradictorias y conflictivas, pueden crear identificaciones horizontales e inclusivas para individuos minoritarios en Oriente. Para el desarrollo de discusiones que exploren la lectura de lo queer, inclusive desde el texto, dicho cambio hacia la inmanencia y una performatividad productiva posibilita estrategias narrativas desfocalizadas. Sin embargo, tales estrategias deben experimentar con la inteligibilidad de lo queer y lo que quiere inscribir en la sociedad, alejándose de la obsesión de la deconstrucción trascendente del texto y su estética.

A pesar de que el texto se sigue considerando importante desde esta visión posqueer, interesan las conexiones y los lugares revisitados para su desarrollo y análisis pero sin jerarquizar un significado, una carencia o un fin. Así, el texto se convierte en un mapa rizomático de un complejo desarrollo no crononormativo que inspira futuridad. De ahí la importancia para nuestra investigación de los temas que a continuación se abordan, ya que marcan los siguientes pasos de lo queer. Para este trabajo, interesa estudiarlos dentro de las nuevas narrativas posqueer que desestabilizan la inteligibilidad del discurso.

2.3.6.2. Futuridad: negatividad, utopía y crononormatividad

Otro intenso debate encontrado desde los mismos inicios de la teoría queer lo representa la discusión sobre la futuridad del proyecto queer. El futuro, como la utopía de un proyecto, siempre ha estado presente en la constitución del activismo y de la comunidad sexodiversa, además de en los escritos de los primeros teóricos queer. Desde el mismo activismo de ACT UP y de la Nación Queer o de teoristas como Butler o Sedgwick, lo queer ha apostado por un futuro optimista en el que el proyecto pueda ser resignificado y revisado desde sus

bases, siempre con una visión de futuridad o promesa de futuro por construir. O'Rourke (2011) afirma que dicha visión optimista se debe a una atracción innata —un enamoramiento, si se quiere— de estos teóricos por la teoría queer y “al potencial revolucionario y afirmativo de los estudios queer, [que] buscan reimaginar una teoría queer esperanzadora, que camine hacia delante y que forme un mundo que importe como un futuro [...], como el constante no todavía de una democracia y de justicia que ha de devenir”⁶¹ (p.108). Este debate ha sido explorado por diversos académicos desde el utopianismo de Tim Dean, Michael Snediker, Sara Ahmed y, en parte, José Esteban Muñoz, que reafirman el proyecto con un potencial revolucionario de lo queer y buscan una oportunidad democrática para que el proyecto se consolide.

Por otra parte, la revolución de los primeros escritos de Lee Edelman en 1995, producidos en plena crisis de lo queer y durante sus numerosos debates sobre la futuridad y que se materializaron en *No Future: Queer Theory and the Death Drive* (2004), marcó un cambio radical en la visión de futuro político del proyecto y una celebración de la negatividad utópica de lo queer y de la pulsión de la muerte. En *No Future* se argumenta e invita a forjar la *queeridad* como resistencia, alejados de la esperanza política porque, como afirma Muñoz (2007) “la significación no fue originalmente hecha para nosotros”⁶² (p.361).

Edelman (2004) recomienda rechazar toda esperanza de un proyecto político viable o todos sus determinantes estructurales a todos los niveles (p.21), ya que éste estaría ligado a una futuridad reproductiva o a un futuro lineal, crononormativo y reproductivo, con la figura del niño como emblema de la futuridad. *No Future*, en definitiva, propone rechazar la identidad histórica definida por un tiempo lineal (p.21) como una advertencia a las políticas del optimismo dentro de lo queer y un cambio de enfoque al aquí y ahora.

⁶¹ Cita original: revolutionary potential of queer studies, and seek to re- imagine a hopeful, forward-reaching, world-making queer theory that matters as the future, as the telepoietic queer event, as the always already not-yet of the democracy to-come and the justice to-come.

⁶² Cita original: “ it was not originally made for us”

La llamada tesis anti-social ha protagonizado así “un rechazo casi universal, con un alto y claro “que te den” al futuro”⁶³ (O’Rourke, 2011, p.107); desde la aceptación del hecho de que la *queeridad* nunca puede definir una identidad sino solo amenazarla (Edelman, 2004, p.21), el proyecto ganaría una *jouissance* de vida, un hoy y ahora, que traería consigo una mayor productividad para lo queer. Sus teóricos más significativos, representantes de la autodenominada *corriente antisocial*, como Edelman, Jonathan Goldberg y Judith Halberstam, forman parte de un proyecto que abandona la esperanza y la futuridad y acogen el “impulso de muerte” y la resistencia a la conformación de un proyecto político, de la legibilidad y de la lógica crononormativa. Esta corriente se ha hecho dominante en la pospolítica y en el *posfuturo* de los estudios queer y está cada vez más presente en las narrativas queer actuales, lo que ha determinado un giro hacia la negatividad en los estudios y la expresión queer (Love, 2007, p.2-3).

No obstante, Heather Love (2007) también forma parte de esa línea que entrelaza la crítica a la crononormatividad y la futuridad reproductiva, pero aún cree en la esperanza de un proyecto político al afirmar que “no podemos simplemente parar de soñar en una mejor vida para la gente queer. Estos deseos utópicos son el corazón del proyecto colectivo de los estudios queer”⁶⁴ (p.3). Muñoz —que tal vez sea una de las figuras más relevantes de la crítica utópica-optimista— lo expresó en *Cruising the Toilet* (2007): “es un futuro estando en el presente” desde la falta o lo que no está aquí.⁶⁵ (p.360).

Muñoz (2009) habla de la futuridad no como un fin en sí mismo sino como una apertura, una oportunidad, un ideal, una posibilidad para resistir y para invertir. Se ha de “vaciar el aquí y el ahora, por un luego y allí”⁶⁶ (p.185).

⁶³ Cita original: “an almost universal rejection of, a resounding “fuck you,” to the future”

⁶⁴ Cita original: “we just cannot stop dreaming of a better life for queer people. Such utopian desires are at the heart of the collective project of queer studies”.

⁶⁵ Cita original: “it is instead a future being within the present”

⁶⁶ Cita original: “vacate the here and now, for a then and there”

Describe el proyecto como utópico y performativo como un hacer hacia el futuro (p.1). En *Cruising Utopia* (2009), Muñoz expresa,

La *queeridad* no está aquí aún. La *queeridad* es un ideal. Para ponerlo de otra manera, no somos aún queer. Puede que nunca toquemos esa *queeridad*, pero podemos sentirla como una cálida iluminación de un horizonte teñida con potencialidad. Nunca hemos sido queer, pero la *queeridad* existe para nosotros como un ideal que puede ser destilado del pasado y usado para imaginar un futuro. El futuro es dominio de la *queeridad*. La *queeridad* es una forma educada de desear que aporta estructura, permitiéndonos ver y sentir más allá del estancamiento del presente⁶⁷ (Muñoz, 2009, p.1).

Kathryn Bond Stockton, en su *The Queer Child* o *Creciendo horizontalmente en el siglo veintiuno* (2009), añade otro concepto interesante a esta discusión al describir otra visión del niño que rechaza la de Edelman y lo desestigmatiza para denominarlo *queer por esencia*, y a lo queer, *esencialmente niño*. Su interesantísima obra describe cómo este niño, tal como lo queer, rechaza crecer testarudamente, seguir con un desarrollo arborescente y vertical hacia la madurez de “una estatura completa, matrimonio, trabajo, reproducción y pérdida de la niñez”⁶⁸ (Stockton, 2009, p.4). Este niño podría representar lo queer, que se mueve en los márgenes de movimientos rizomáticos y laterales que contradicen cualquier modelo de desarrollo “edipizado” y son también consecuencia del

⁶⁷ Cita original: “Queerness is not yet here. Queerness is an ideality. Put another way, we are not yet queer. We may never touch queerness, but we can feel it as the warm illumination of a horizon imbued with potentiality. We have never been queer, yet queerness exists for us as an ideality that can be distilled from the past and used to imagine a future. The future is queerness’s domain. Queerness is a structuring and educated mode of desiring that allows us to see and feel beyond the quagmire of the present”

⁶⁸ Cita original: “supposed gradual growth, their suggested slow unfolding, which, unhelpfully, has been relentlessly figured as vertical movement upward (hence ‘growing up’) toward full stature, marriage, work, reproduction and the loss of childishness”

mismo rechazo de las políticas de futuridad reproductiva, lo que recuerda a la obra posqueer de Ruffolo (O'Rourke, 2006, p.109).

Stockton también habla de un *time-delay*, un diferencial de retraso de tiempo en el desarrollo, como el *différance* de Derrida, que pueda desestabilizar la temporalidad crononormativa y la historia arborescente a la que estamos acostumbrados y que nos llevaría a una infancia queer. Pero esta infancia queer no funciona linealmente; es una infancia que se ha gestado y se reconoce solo después de la misma muerte de lo queer. Sin embargo, este retraso y las construcciones lineales detienen su propulsión hacia delante y dejan que lo queer viva sin extinguirse (Stockton, 2009, p.4).

El niño de Stockton ocupa el espacio de *queeridad* aún no conseguida (*not yet*) de Muñoz, pero sigue presente desde su potencialidad (O'Rourke, 2011, p.110). Estas distintas discusiones de crononormatividad, muerte y futuridad llevan a lo que Muñoz (2009) llama una visión productiva de la utopía del llamado proyecto posmodernista (p.185) para permitir la reimaginación futurista, apartándose de la visión individualista del *sinthomosexual* de Edelman.

2.3.6.3. El afecto queer

Otra discusión avivada desde la propuesta antirrelacional de lo queer se encuentra en la expresión de los afectos y su uso como política social. Actualmente, esta discusión abre, además, un campo de discusión a las corrientes de políticas de afectos que constituyen la narrativa social en un mundo que ha realizado “un giro epistémico hacia el afecto”, que ha determinado un nuevo *cogito* en el que se “ha venido a reemplazar la razón como el árbitro de la significación cultural. ‘Pienso, luego soy’ ha cedido a ‘siento, luego soy’” (Reber, 2012, p.94).

Sara Ahmed (2009, 2010) y sus estudios sobre la felicidad y lo queer gira la discusión hacia el afecto y la felicidad, un campo poco explorado desde lo queer, pero que representa una discusión intrínseca de las mismas concepciones queer.

Cabe recordar que las imágenes negativas de las primeras representaciones de lo sexodiverso estaban ligadas a una narrativa de moralidad que encerraban al sexodiverso en un “final infeliz”. Es decir, la felicidad ha sido un concepto histórico y socialmente negado a la sexodiversidad. Love (2007) afirma la necesidad de enfrentar al afecto queer desde una genealogía que incluya sentimientos de rechazo, difíciles, que incluyan la vergüenza y la negatividad por su centralidad dentro de la existencia queer en el último siglo (p.127) y propone estudiar los efectos del mito de la desviación como motor de la infelicidad.

El estudio del afecto en lo queer explora el significante del reconocimiento social como un condicional para la felicidad (el cual se consigue con un crecimiento cronormativo, formando una familia); a pesar de una imagen de mayor aceptación en nuestras sociedades modernas, el mito permanece oculto en situaciones contenidas de discriminación, falta de reconocimiento y de alguna violencia o agresión (Ahmed, 2009, p.10) o en actos de tolerancia que conllevan la conclusión de que “si los individuos queer, para ser reconocidos, tienen que aproximar signos de felicidad, entonces puede que tengan que minimizar signos de *queeridad*”⁶⁹ (p.9) o, como Love (2007) sugiere que la única manera aparente para conseguir la felicidad es abandonando lo queer. (p.62).

Asimismo, Ahmed (2009) afirma que el queer infeliz es infeliz con el mundo que lo lee infeliz, ya que “el mundo es infeliz con el amor queer”⁷⁰ (p.12) y, debido a que las formas de reconocimiento son casi inexistentes, “la infelicidad del desviado tiene una función poderosa como una promesa perversa [...] que simultáneamente ofrece una amenaza”⁷¹ (p.10) de infelicidad. No obstante, Ahmed se pregunta si el amor queer se puede separar de la felicidad, ya que no

⁶⁹ Cita original: “If queer, in order to be recognized, have to the approximate signs of happiness, then they might have to minimize signs of queerness”

⁷⁰ Cita original: “the world is unhappy with queer love”

⁷¹ Cita original: “the unhappiness of the deviant has a powerful function as a perverse promise

duda de que la historia queer sea “una historia de amores que no se rindieron”⁷²(p.14).

Ahmed (2009) concluye que lo queer representa “historias de quienes están dispuestos a arriesgarse a sufrir las consecuencias de la desviación”⁷³(p.10); esto es, están dispuestos a arriesgar su felicidad en nombre de un amor queer incondicional y ejemplar. Ahmed añade su definición de amor desde lo queer,

Amar, por parte de alguien que es feliz, es el deseo de compartir el sufrimiento del amado que es infeliz. Amar, por parte de quien es infeliz, es llenarse de júbilo por el simple conocimiento de que su amado es feliz sin compartir esta felicidad aunque deseara hacerlo. El amor queer puede involucrar felicidad solo al insistir en que esta felicidad no es lo que comparte (Ahmed, 2009, p.12-13).⁷⁴

Muñoz (2009) nos recuerda que “el tiempo a través del campo afectivo y el afecto están ligados fuertemente a la temporalidad”⁷⁵ (p.187), lo cual es un centro productivo del proyecto utópico y futuro de lo queer. Ahmed (2009) hace un llamamiento a unas políticas queer que radicalicen la libertad de ser infeliz, de no tener que forzar situaciones sociales en las que aún no estamos y que carecen de espacios productivos: “El disfrute queer puede así ser expresado como la materialización de la libertad de ser infeliz”⁷⁶(p.14). Así, estudios del afecto queer, en su vertiente tanto optimista como pesimista, buscan desligar el debate de la

⁷² Cita original: “love histories that never gave up”

⁷³ Cita original: “Queer histories are the histories of those who are willing to risk the consequences of deviation”

⁷⁴ Cita original: “Love on the part of someone who is happy is the wish to share the suffering of the beloved who is unhappy. Love on the part of someone who is unhappy is to be filled with joy by the mere knowledge that his beloved is happy without sharing in this happiness or even wishing to do so. Queer love might involve happiness only by insisting that such happiness is not what is shared”

⁷⁵ Cita original: “time through the field of the affective, and affect is tightly bound to temporality”

⁷⁶ Cita original: “Queer joy can be expressed as the materialization of the freedom to be unhappy”

felicidad y centrarlo en el afecto o amor queer, desviados de los caminos de la felicidad heteronormativos y crononormativos, para dejar paso a la producción de afectos nuevos hechos por individuos queer, a donde sea que la desviación lleve a lo queer.

Así las cosas, el debate sobre la promiscuidad en torno a nuevas formas y consecuencias de la desviación, el afecto y la intimidad experimenta un fuerte impulso, en especial desde el polémico estudio de Tim Dean *Unlimited Intimacy: Reflections on the Subculture of Barebacking* (2010), que acerca de nuevo a lo queer a la cultura de la *jouissance* y de la pulsión sobre la muerte. Cabe recordar el valor que el mito heterocentrista ha dado a la promiscuidad de los sujetos homosexuales, los transgéneros y los sexodiversos en general. Éste es un elemento aún “armarizado” por muchos sexodiversos que huyen del juicio social; asimismo, es definitorio de una comunidad que históricamente hizo de callejones oscuros y extraños una forma de expresión de su afecto.

Dados los prejuicios existentes en la comunidad sexodiversa, Dean explora cómo diversas formas de relacionarse han surgido desde la promiscuidad hasta conducir al *barebacking*, práctica que conlleva la intimidad de sexo sin restricciones que surgen de relaciones sexuales sin protección con extraños. Sin juzgar dicha forma relacional, Dean analiza nuevos espacios en construcción para la sexualidad queer, los cuales potencian nuevas formas de relacionarse desde la alteridad. Su trabajo explora cómo se construyen afectos en estos espacios a partir de un grado de intimidad que incluye una visión radical, un nexo entre individuos de un erotismo construido alrededor del virus de la inmunodeficiencia humana, como forma ritual de crear una subcultura seropositiva reivindicativa de su conexión íntima, libre de prejuicios negativos. Así, el sexo sin protección se vuelve esencial para sostener tradiciones dentro de dicha subcultura, a pesar del precio que haya que pagar.

Además, Dean (2010) describe la hermandad característica de estos círculos y afirma que “el *cruising*⁷⁷ conlleva una disposición notablemente hospitalaria hacia extraños. Por tanto, como es el caso, la subcultura de la promiscuidad *bareback*, lejos de ser éticamente irresponsable, puede ser éticamente ejemplar” (p. 176). Así, la promiscuidad se convierte en un nuevo proyecto posqueer que explora otras formas de relación, fuera de la normatividad, desde parámetros que juzgan lo crononormativo y que forjan otras identidades que critican visiones normativas dentro del colectivo sexodiverso. Este debate crea nuevos espacios de construcción narrativa en lo audiovisual desde lo posqueer.

Con lo expuesto en los párrafos previos se enfatiza la productividad de estas visiones en la construcción de modelos queer adaptables que pueden inscribirse globalmente en discusiones que sobrepasan estrategias únicas de desidentificación o visiones estéticas de la expresión desde sus realidades locales. Queremos explorar estas discusiones de territorialización narrativa de lo queer, en las que múltiples visiones subjetivas permitan la reterritorialización de lo queer a partir del diálogo transnacional. Usando las propuestas de Ruffolo de devenires surgidos de carnavales dialógicos, al carecer de jerarquías los discursos surgidos en estos diálogos opuestos, es posible reescribir lo queer desde un contexto *glocal* y enfocarlo en discursos productivos, y no solo en su precariedad.

En los textos audiovisuales, estos discursos desarrollaron narrativas desfocalizadas en las que exploraron nuevas formas de ser queer en la modernidad. En dichos espacios, tales narrativas —tradicionalmente inscritas en un diálogo estético de cine arte global— consiguieron un proyecto utópico que superaría al sentido estético del texto y que forma parte de otro proyecto que incluye valores productivos que fomentan, igualmente, nuevas discusiones e identidades de lo queer, como el afecto y su utopía de felicidad, ya sea en el

⁷⁷ Expresión anglosajona para referirse a buscar sexo con extraños en espacios públicos.

ahora y en la *jouissance* que proponía Edelman o en el futuro por construir del que hablaba Muñoz. Todas estas construcciones teóricas nos permiten definir un modelo queer que explora, desde diálogos globales y sus conexiones transnacionales, nuevos vernáculos que forjen nuevas subjetividades y diálogos desde la modernidad.

Por tanto, sumaremos estas discusiones a los conceptos explorados anteriormente para proponer nuestra definición del queer transnacional, que será fundamental para el estudio de lo queer en la modernidad y de sus nuevas inscripciones en regiones no mapeadas, como la latinoamericana. Para ello, a continuación explicamos las propuestas del *queer vernacular* de Farmer (2011), que sientan las bases de lo queer dentro de una modernidad transnacional al agenciar especificidades culturales propias y globales para crear modelos híbridos *glocales* que exploren dicho sentir sexodiverso.

2.3.7. VERNÁCULO Y PRIMERAS EXPRESIONES TRANSNACIONALES QUEER

Como ya hemos explorado, los años noventa marcaron un cambio estratégico en la manera de narrar la sexodiversidad, inspirado, en gran parte, por el aumento del número de historias y representaciones del discurso sexodiverso en el mundo desde el ascenso de las llamadas *nuevas tecnologías de la información*. Éstas causaron un crecimiento exponencial de expresiones marginales, al multiplicar la distribución de productos independientes y comerciales (antes de difícil acceso), que pudieron ser consumidos por muchos individuos desarraigados; esto tuvo como consecuencia un efecto real en el cambio de la visión de la sexodiversidad en la mayoría de los países que forman parte del intercambio socioeconómico y cultural capitalista. Estos procesos de globalización y urbanización, al igual que el incremento del tránsito de movimiento de personas y capital en el mundo, aumentaron el movimiento del capital cultural sexodiverso, lo que favoreció la expansión de discursos y relatos que construirían y agenciarían nuevas identidades individuales, regionales y globales.

Desde los años noventa, se habilitaron nuevos espacios en regiones como Asia y Latinoamérica para expresiones pioneras que narraban en primera persona y que habían sido inspiradas, en parte, por los discursos desarrollados en Occidente pero activadas desde las particularidades históricas, culturales y sociales en cada territorio y región. Igualmente, la consolidación de narrativas sexodiversas críticas en Occidente, impulsadas por las estructuras económicas de distribución y exhibición establecidas, inspiró nuevas formas de expresión a partir de ideas híbridas; esto supuso una desjerarquización de ideas opuestas y contradictorias, lo que devino en propuestas desfocalizadas de subjetividades múltiples y/o *glocales*. Además, con el fortalecimiento del discurso subcultural (que hablará de la identidad como un valor colectivo) y con el incremento del número de discursos queer en el mundo, se fortalece, a su vez, lo que llamaremos *queer vernacular*, el cual se conforma como el gran gestor de agencia social en las nuevas maneras de narrar lo sexodiverso más allá de Occidente.

Retomando la discusión expuesta en la primera sección de este trabajo, la modernidad se presenta así como un motor de cambio para los individuos sexodiversos que modela nuevos horizontes desde un “profundo cambio en las economías eróticas y una explosión de una nueva discursividad sexual”⁷⁸ (Farmer, 2011, p.85), en el que la globalización, los intercambios transnacionales y sus consecuencias se consolidan como parte del ser y sentirse moderno. Los distintos discursos de la sexodiversidad se adaptan dentro de la expresión social transnacional y encuentran un *canvas* de expresión en Internet y en el cine, donde estos procesos de modernización crean nuevos registros. El cine, como forma de arte moderno por excelencia, se convierte en un sitio privilegiado de evolución de las narrativas sexodiversas y no solo mostrará estos nuevos intercambios, sino que también negociará con el texto como protagonista en la reflexión sobre mundos reimaginados y en su creación mediante el “mestizaje” de experiencias e ideas.

Según el *modernismo vernacular* de Miriam Hansen (2010), quien desarrolla su teoría sobre el cine norteamericano y las prácticas internacionales del cine clásico de Shanghái, del cine japonés y de las producciones de Bollywood, el cine se ha percibido y disfrutado como la encarnación de lo moderno, como un medio estético que ha convertido la contemporaneidad en un emblema y que activamente ha articulado qué es ser moderno y cómo se puede ser de forma global.

Hansen toma un concepto del ámbito de la arquitectura para el estudio de las adaptaciones locales de estilos modernistas/internacionalistas de construcción y utiliza el modernismo vernacular para explorar la contingencia del cine en sus negociaciones y en su entendimiento con la modernidad, ofreciendo un “registro idiomático accesible [...] por el que las transformaciones múltiples de la

⁷⁸ Cita original: “Period of profound change of erotic economics, explosion of new sexual discursivity”.

modernidad puedan ser procesadas de una manera localmente significativa por distintas audiencias”⁷⁹ (Farmer, 2011, p.83).

Sus formas, representaciones y estrategias exploran no solo a qué se parece la modernidad sino también qué se siente en una experiencia sensorial compleja que permite indagar en espacios y estrategias que ayuden a responder ante innovaciones sociales, industriales y tecnológicas (p.83). Así se permite a sociedades e individuos a “ser ‘modernos’ sin convertirse en ‘occidentales’, y cómo adaptar a culturas populares indígenas y sus conocimientos a las ‘nuevas’ realidades de la modernización urbana y el capitalismo global”⁸⁰ (Farmer, 2011, p.83). Como medio de masas, el cine interpela a sus audiencias con el lenguaje y, a través de éste, ofrece un registro accesible en el que las transformaciones múltiples de la modernidad pueden ser procesadas desde lo local. Farmer (2011) afirma así,

Los cambios radicales en las economías y en las relaciones sexuales forjados desde la modernización y sus formas consiguientes —urbanismo, capitalismo, consumismo y transnacionalismo, entre otras más— son vistas frecuentemente como uno de los aspectos resonantemente más populares de la modernidad; y el cine, como un medio estético con raíces en el espectáculo visual y atractivo sensacional, está particularmente bien preparado para la negociación cultural de estos cambios⁸¹ (Farmer, 2011, p.83).

⁷⁹ Cita original: “offering an accessible idiomatic register [...] whereby the multiple transformations of modernity can be porcessed in locally meaningful ways by different audiences”.

⁸⁰ Cita original: “how to become ‘modern’ without becoming ‘Western’, and how to adapt indigenous popular cultures and knowledges to the “new” realities of urban modernization and global capitalism”.

⁸¹ Cita original: “The radical changes in sexual economies and relations wrought by modernization and its attendant forms —urbanism, capitalism, consumerism, transnationalism, and so forth- are often regarded as one of the more spectacular and popularly resonant aspects of modernity, and film, as an aesthetic medium rooted in visual

Muy consciente del valor contingente del modernismo vernacular en la construcción de nuevas identidades sexodiversas, Brett Farmer (2011) explora, a partir de Hansen, otro concepto innovador y relevante para el estudio transnacional de identidades sexodiversas y su aplicación en los medios audiovisuales mediante el análisis del cine sexodiverso tailandés y de sus identidades queer. El llamado *queer vernacular* surge del estudio de un “nuevo cine tailandés” en los años noventa. A partir del incremento de su productividad y popularidad local e internacional, Farmer identifica no solo un aumento de la expresión sexodiversa sino también de una representación que incluía discursos inscritos en realidades *glocales*.

Farmer (2011) señala una importante presencia de una expresión subcultural sexodiversa en el ámbito de la sexualidad local como un enfoque principal para la exploración de nuevos significados modernos, deseos y ansiedades en el cine (p.84), la cual daría lugar a nuevas narraciones cinematográficas como participantes activos en la modernidad sexual. Estas narraciones funcionarían, así, como parte de discursos y prácticas en los que se activan dichas modernidades para contribuir a la articulación de nuevos y/o reimaginados significados sexuales y posibilidades (p.84).

Este *queer vernacular* es, para Farmer (2011), producto de una experiencia sensorial que va más allá de la mera representación de una realidad moderna sexodiversa, pues explora otras identidades no normativas que sobrepasan etiquetas impuestas y estrategias narrativas diferentes, y se enfoca en tropos de apertura de la sexualidad que puedan desproblematizarla. Igualmente, “sirve de forma importante para actualizar y humanizar la *queeridad*, al desactivar mucho la

spectacle and sensational appeal, is particularly well suited for the cultural negotiation of such changes”.

alteridad irreal y/o, al menos, ofreciendo un espacio cultural para su expresión pública y recepción”⁸² (p.86).

Farmer incluye dentro del *queer vernacular* un denominador común que engloba el cine arte, las expresiones subculturales y el cine transnacional. A pesar de que en su investigación considera el cine de género subcultural como reflejo de una nueva inscripción de ser queer en la sociedad *thai* desde *The Love of Siam* (Sakveerakul, 2007), advierte que éste incluye expresiones transnacionales —que suelen ser cosificadas desde paradigmas disyuntivos— que están inscritas dentro de este vernacular (Farmer, 2011, p.86-87).

Los conceptos del vernacular moderno, desde la visión de Hansen y Farmer, nos guían hacia discursos que subrayan la importancia del cine como medio moderno de propagación del “sentir no normativo”. Igualmente, al incluir ideas integradas desde contextos sociohistóricos para sostener y defender las articulaciones del deseo, se revela la importancia de considerar las narrativas surgidas de este *queer vernacular* que nutrirán a modelos híbridos y formas diversas, que confluirán y desarrollarán nuevos discursos. Normalmente éstos permitirán crear “espacios acentuados” mediante lo que Farmer denomina *multivocalización*, que explora elementos expansibles a una audiencia diversa *transglocal*. El queer vernacular se asocia así no solo a lo sexodiverso sino también a las representaciones de un discurso de globalidad y a sus expresiones transnacionales, que causan agencia social en primera persona en individuos y sociedades. Esto generará una *queeridad* transnacional que permitirá una forma de expresión que sobrepase las normativas de identidades fijas e inflexibles y que defina la sexodiversidad desde otras potencialidades temporales.

El Nuevo Cine Queer, explorado anteriormente, nace claramente ante la necesidad de crecer con una visión crítica de lo que hace al sexodiverso, lo que le inscribe socialmente, más allá de una etiqueta fija que enmarca relaciones

⁸² Cita original: “serves importantly to actualize and humanize queerness, defusing much of its unreal alterity and/or, at the very least, offering a cultural space for its public expression and reception”.

normativas dentro de una subcultura. Las narraciones de lo queer permiten ser críticas consigo mismas, además de arriesgar, provocar y crear nuevas fronteras mientras desestabilizan las anteriores; estos riesgos llenarían y vaciarían aún más la complicada experiencia sexodiversa para enriquecerla. Así, aunque el Nuevo Cine Queer representa un fenómeno aislado —una ola específica determinada por un área geográfica y una época, y recordada en ocasiones más por su estética innovadora que por su elemento desestabilizador—, su potencial como vernáculo inspirará el surgimiento de otros cines queer, con especificidades propias, reinscritas en las estructuras y en los diálogos transnacionales.

De esta manera, el cine queer ha manifestado un gran cambio de paradigma en la expresión sexodiversa desde mediados de los años noventa, al tomar lo sexodiverso fuera de la subcultura e inscribirlo en el diálogo global del cine arte. Además, cada vez tiene más influencia en el mundo del cine, así como en los discursos de la sexualidad. Las propuestas artísticas surgidas de lo queer, en lo que parecía una fuente inagotable de ideas y propuestas, comenzaron a verse limitadas en un mundo cambiante en plena globalización económica: cada vez menos voces producían nuevas propuestas (muchos directores queer fueron asimilados por la industria comercial) y, en especial, resurgieron las representaciones subculturales reiventadas, que fascinaban por igual al público joven y a los cinéfilos con sus visiones novedosas dentro de las narrativas de géneros.

Aunque no desapareció, el cine queer experimentó un declive y una ralentización de nuevas ideas, de sus propuestas estéticas y, en especial, de su discurso con potencial de cambio, en medio de críticas y debates sobre su base teórica, la cual se sentía cada vez más alejada del sentir desestabilizador de sus axiomas originarios. Se hacía necesaria, por tanto, una visión renovada que incluyera nuevas discusiones sobre lo queer —por ejemplo en torno al afecto, al tiempo normativo y a la subjetividad unificada— y la representación de nuevas identidades, y era preciso que lo hiciera, retomando a De Lauretis, desde “una

inscripción de la sexualidad como algo más que sexo”⁸³ (p.244); para esta forma de narrar, era fundamental que explorara su texto y su potencial desestabilizador para rehacer esta consagrada forma de cine de autor.

Precisamente, B. Ruby Rich, en su libro *New Queer Cinema, The Director's Cut* (2013), explora el trabajo de distintos realizadores tras el surgimiento del Nuevo Cine Queer en otras partes del mundo, los cuales inscriben estrategias que recuerdan al Nuevo Cine Queer. Lo hacen con un cine de vocación de autor que apunta hacia diálogos transnacionales inscritos en lo queer. Apichatpong Weerasethakul, Julián Hernández o Tsai Ming-liang son algunos ejemplos de exponentes de películas no narrativas, narrativas y experimentales del cine de autor global que enriquecen este género queer con su mirada reflexiva y su gran sensibilidad. Aunque Rich incluye a estos autores como parte del diálogo de este Nuevo Cine Queer, nosotros consideramos que estos forman parte de un diálogo que complementa al Nuevo Cine Queer pero que se diferencia de él, al apoyarse en un movimiento extinto cuyas ideas inspirarán estas posteriores expresiones artísticas.

Igualmente, estas narrativas continuaron apropiando espacios para seguir (re)inscribiendo nuevas identidades minoritarias desidentificadas de cines mayoritarios. Se propagaron y prosperaron especialmente desde la estructura económica que deja el Nuevo Cine Queer, además de por su incursión en el cine arte global a través de festivales internacionales, como el Berlinale o el Festival Internacional de Venecia. Dicha transnacionalidad se alimentó, primeramente, de las experiencias cinematográficas anglosajonas y europeas, para desarrollar un diálogo global queer desde y con otras regiones. Así, vemos con interés el desarrollo de los discursos híbridos, de sus subjetividades y de sus estructuras narrativas, las cuales mezclan diálogos sociales íntimamente queer con la estética del cine arte. Como primeras propuestas queer inscritas en este diálogo transnacional a continuación resaltamos dos obras que consideramos pioneras.

⁸³ Cita original: “a queer text carries the inscription of sexuality as something more than sex”

La primera de ellas es *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1994) —Mención Especial del Jurado del Berlinale y ganadora tanto del Teddy Award en 1994 como del Goya a la Mejor Película Extranjera de habla hispana en 1995—. Se presenta como una obra estremecedora, fuertemente política, social y humana, que cautivó a festivales y audiencias por igual, y la consideramos precursora de estas primeras expresiones queer transnacionales. Aunque fue una coproducción de Cuba, Argentina, España y EE. UU. en la que participaron Miramax, la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y TeleMadrid, además del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), se rodó como una historia *glocalista* en Cuba. Se presenta como una película de expresión queer que narra la historia de dos hombres antagonistas, Diego, un joven culto, gay y escéptico, y David, comunista, heterosexual y prejuicioso, que superan la incompreensión y la intolerancia hasta establecer una sólida amistad. Se ha debatido constantemente sobre el potencial queer de *Fresa y chocolate*, ya que, aunque posee un gran potencial político y desestabilizador, no presenta características asociadas al cine queer, como la visibilidad de la sexualidad y una relación sexual/amorosa entre dos protagonistas. Sin embargo, consideramos que *Fresa y chocolate* forma parte de este diálogo, pues revolucionó ideas sobre el afecto y la política social, que hasta aún se mantiene en el colectivo sexodiverso latinoamericano como un símbolo de cambio de la representación sexodiversa que aún persiste.

Otra película fundamental para el desarrollo del cine asiático sexodiverso inscrita desde la transnacionalidad es la hongkonesa *Happy Together* (Wong Kar-Wai, 1997), ganadora de la Palma de Oro de Cannes y un hito del cine transnacional que Rich considera como un claro ejemplo de cine queer internacional (2013). *Happy Together*, una coproducción de Hong Kong, Japón y Corea del Sur rodada en Taipéi, Buenos Aires, Ushuaia y las Cataratas del Iguazú, resulta interesante por su fórmula de narrar una historia de amor tormentosa no convencional, no inscrita en los parámetros homonormativos de la subcultura ni del homonacionalismo, de dos jóvenes chinos (Po-wing y Yiu-fai) en su periplo por Argentina hasta llegar a las Cataratas del Iguazú. Esta película, que toma espacios oscuros, no solo sorprende por conexiones transnacionales no

convencionales en el cine hasta entonces sino también por su construcción, elegantemente inscrita en la desestabilización del discurso queer. Éste era hasta entonces era altamente anglosajón y esta obra lo abrirá hacia nuevas inscripciones en películas sucesivas de distintos orígenes. *Happy Together*, una película de culto sexodiverso, ha inspirar *queeridad* desde la desestabilización de la naturaleza conflictiva de los afectos que narra.

Ambas películas, *Fresas y chocolate* y *Happy Together*, son dos grandes ejemplos de fórmulas alternativas queer desde el cine de autor que muestran un alto nivel de agencia social al desestabilizar normativas estéticas y de discurso. Por ello las incluimos dentro del *nuevo queer vernacular*, pues exploran tempranamente los diálogos sobre el afecto, inscritos en los debates de identidades posqueer.

Las expresiones transnacionales dentro de las narrativas que hemos denominado *queer* han crecido exponencialmente en la última década, en especial en regiones tradicionalmente opresoras a la expresión sexodiversa que han encontrado un boom de expresiones que exploran significativos sexodiversos, como puede ser Asia y América Latina. En la primera, diversas expresiones queer han forjado espacios vitales donde se han inscrito experiencias fundamentales bajo la mano de autores como Tsian Ming-liang (*The River*, 1997; *Good Bye, Dragon Inn*, 2003) o Apichatpong Weerasethakul (*Tropical Malady*, 2004; *Uncle Boonme Who Can Recall His Past Lives*, 2010), considerados grandes exponentes del cine arte *avant-garde*; y quiénes forman parte de redes y conexiones transnacionales que les permiten producir, distribuir sus películas y además conectarse con una audiencia global fiel.

Igualmente, exponentes latinoamericanos independientes como Julián Hernández (*Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás dejarás de ser amor*, 2003; *Rabioso sol, rabioso cielo*, 2009), Lucía Puenzo (*XXY*, 2007; *El niño pez*, 2009) o Lucrecia Martel (*La niña santa*, 2004; *La mujer sin cabeza*, 2008) utilizan la expresión y sensibilidad queer en sus textos, desde un enfoque individual, íntimo y local. Esto les permite forjarse entre públicos receptivos a nuevas historias y subjetividades; apoyados para redes de financiación transnacional

privada o institucional para surgir como exponentes de narrativas que desestabilizan la identidad desde la transnacionalidad.

El siguiente apartado constituye de la última parte del marco teórico de esta investigación. En él se recogen el estudio y la conceptualización del cine transnacional, sus categorías y sus definiciones. Ello nos permitirá explorar las inscripciones híbridas en las narrativas queer y su verdadero potencial transnacional dentro del vernáculo moderno. Se quiere investigar cómo las inscripciones y las desestabilizaciones de lo queer han continuado siendo ejercidas por nuevos autores e historias de diversos orígenes desde los factores que especifican su transnacionalidad. Nos interesa especialmente el estudio del cine latinoamericano queer, un cine *transglocal* y regional que ha fascinado a audiencias y festivales en la última década por su inscripción en nuevos discursos posqueer que describen el significado de sentirse queer en una región en pleno proceso evolutivo de sus subjetividades y consideraciones sobre la entidad sexodiversa.

2.4. CINE QUEER TRANSNACIONAL: TEORÍA TRANSNACIONAL Y PROPUESTA DE UN MODELO QUEER

El aumento de la expresión sexodiversa en las últimas décadas ha llevado al estudio de la *queeridad* global y de sus expresiones regionales y transnacionales a raíz del interés por explorar las redes particulares de producción y los nuevos intercambios profesionales e institucionales surgidos de dichas expresiones, las cuales han hecho posible un diálogo queer con características globales. El giro queer hacia lo transnacional se ha perfilado como un fenómeno de reciente estudio, impulsado por los debates relacionados con el cine transnacional y el aumento exponencial de la expresión sexodiversa en producciones no identificadas con la subcultura. Especialmente en regiones con poca tradición de representación sexodiversa, como Latinoamérica y Asia, se ha observado un aumento de las características transnacionales de su producción, financiación y distribución. Dada la posibilidad de encontrar transnacionalidades en los diversos niveles de un texto audiovisual, determinados por sus factores de producción, financiación, distribución, exhibición y recepción de audiencias, consideramos de vital importancia estudiar tales factores para definir y categorizar el transnacionalismo como un vehículo de estudio productivo de lo queer a escala global.

En primer lugar, el crecimiento exponencial del capital transnacional en producciones independientes (queer, sexodiversas o no) de países emergentes — aún a pesar de existir subvenciones a la producción desde la financiación nacional o desde el capital privado nacional— hace evidente un cambio de modelo económico y de financiación cinematográfica que ha dado un giro a la forma de hacer cine en Oriente. Las subvenciones nacionales dirigidas a las películas queer son insuficientes y/o difíciles de conseguir (debido, muchas veces, a los filtros y a las trabas burocráticas nacionales y regionales), por lo que se hace necesaria la cofinanciación internacional, ya sea mediante coproducciones internacionales, ayudas de festivales internacionales de tipo A y/o de agencias de cooperación regionales o transnacionales (algunas con la financiación de países

occidentales) e inclusive financiación por “capital semilla” o *crowdfunding* a través de páginas web internacionales.

Esta financiación ha llevado a la apertura y a la expansión de nuevos mercados y públicos como consecuencia natural del cambio de modelo económico mundial, que refuerza la financiación exterior desde dos modelos transnacionales: uno regional, que potencia la producción nacional con ayudas y subvenciones de agencias de cooperación, y otro transregional, enfocado a la distribución internacional. La expansión del mercado nicho que ha llevado a la producción de películas independientes dirigidas a públicos no tradicionales resulta determinante en los cambios que se producen en la forma de narrar y retratar realidades que reflejen una especificidad local dentro de un diálogo transnacional. En consecuencia, se ha abierto un amplio debate sobre los efectos del cambio en el discurso y la inscripción de nuevas narrativas queer en nuevos países y realidades socioculturales.

Se observa un giro en ciertas regiones, que buscan retratar determinadas identidades, espacios alternativos y acciones diferenciadas que pueden alinearse con los diálogos transnacionales de lo queer, pero con especificidades culturales y regionales inscritas en diálogos híbridos *glocalistas*, comunes dentro del cine independiente transnacional. Como hemos mencionado, definiremos como parte de los diálogos híbridos las narrativas que inscriban lo posqueer como el diálogo transnacional en debates sobre las desestabilizaciones de los afectos y la temporalidad, las construcciones desjerarquizadas de narrativas o la inscripción de nuevas identidades, así como que presenten particularidades de los discursos identitarios de expresiones regionales o locales.

También es importante resaltar que los mismos intercambios transnacionales —surgidos del intercambio de profesionales de distintos países dentro de los acuerdos de coproducción— se presentan como otro posible elemento que construye infraestructuras y redes de influencia que pueden actuar sobre la forma de narrar y que afectan, en especial, a las narrativas desidentificadas alejadas de la distribución comercial (O'Regan, 2008, p.269). Desde la perspectiva de las narrativas sexodiversas, O'Regan afirma que estas

redes son particularmente importantes en una industria internacional dominante y predatora (p.269),

Por su parte, comunidades gais y lésbicas, interactuando con un proceso cinematográfico basado ampliamente en orientaciones heterosexuales, no solo producen su propia resistencia sino también lecturas y cinematografías proactivas, las cuales contienen nociones de una nación queer dentro de cualquier nación⁸⁴ (O'Regan, 2008, p.271)

Sin embargo, preocupa la influencia que estos intercambios culturales y comerciales, como afirma O'Regan (2008), tienen en el cine comercial y en ello consideramos también la financiación en general, sin que importe el grado o la forma de influencia, "siempre y cuando se vendan entradas y las películas sean rentables"⁸⁵ (p.270). Esto hace que el funcionamiento de los intercambios culturales y de las producciones transnacionales genere una preocupación generalizada.

Ross (2011) advierte sobre el potencial neocolonialista de la financiación, del que Hubert Bals (p.264) acusa a ciertas entidades, por su tendencia de querer ver "*pornopobreza*"⁸⁶ (Shackleton, 2010 citado en Shaw, 2013) que incluya violencia, crimen, subdesarrollo y pobreza. Halle (2010) también argumenta que ciertos fondos europeos han generado un nuevo ciclo de orientalismo al presentar obras nacionales como representaciones de una realidad marginal en estos países, que ocultarían el origen transnacional de sus finanzas y se venderían como un producto nacional a su audiencia internacional. (p.314).

A pesar de que el argumento sobre las agendas privadas de estos fondos de investigación parece plausible, entendemos que existe un nivel de agencia

⁸⁴ Cita original: "For their part, gay and lesbian communities interacting with a filmmaking largely premissed on heterosexual orientations produce not only their own resistances but proactive Reading and filmmaking, including notions of a queer nation internal to the nation itself".

⁸⁵ Cita original: "so long as tickets are sold and videos rented".

⁸⁶ Shakelton acuña el concepto de porno pobreza en inglés: *poverty porn*.

también incluida en expresiones marginales reales y subrepresentadas en sus sociedades de origen. Así, estamos de acuerdo con Shaw (2013) en que estos intercambios han contribuido, igualmente, al desarrollo de nuevas identidades que suelen permanecer acalladas por cinematografías nacionales que pueden tender a autocensurar ciertas representaciones alejadas de una identidad nacional (p.168).

Como hemos expuesto en la primera parte de esta investigación, diversas visiones han llevado a debatir sobre la necesidad de abrir las narrativas queer a un discurso más transversal y más heterogéneo que integre nuevas voces surgidas en otras regiones geográficas, en el que se exprese la diversidad cultural de dichos países y se reconozca que tales narrativas se inscriben en una nueva definición de lo queer, como una forma de expresión que sobrepasa Occidente.

De esta manera, lo queer se presenta más que como un producto anglosajón para ser exportado y replicado por películas que buscan entrar en festivales internacionales. Se presenta como un vehículo de expresión que evoluciona, vuelve a desestabilizarse a sí mismo y se aleja de convenciones para contribuir con la agencia social en distintas realidades del globo desde el vernáculo de un proyecto propio más abierto y transnacional. Y son precisamente los nexos y las narrativas transnacionales de financiación y distribución las que terminan por dar forma a estas nuevas agencias queer, que comulgan desde la hibridez de discursos y estrategias y la narración de nuevas realidades que pueden describirse como *glocales*.

Así pues, en esta investigación, exploraremos las teorías transnacionales producidas en la última década y que nos permitan estudiar las características de los complejos nexos de un proceso heterogéneo. Esto nos llevará a analizar los nuevos discursos de lo queer y lo transnacional. Abordaremos estas nuevas formas de expresión como un modelo diferente al anglocéntrico, aunque ni superior ni subordinado éste. Y, desde un modelo queer transnacional, evaluaremos qué categorizaciones hacen que una expresión sea global o transnacional y qué efectos tienen éstas sobre sus estrategias narrativas y los discursos queer analizados.

Centraremos nuestra exposición en el *queer vernacular* y en la *queeridad* global como formas de escribir una nueva modernidad que incluyan debates sobre otras maneras de hacer mundo desde el afecto, los devenires dialógicos, la desidentificación y la futuridad de un proyecto en proceso de construcción. Asimismo, estudiaremos lo transnacional como consecuencia de las conexiones transfronterizas desde el proceso globalizador y que forman otra forma de sentir lo posqueer y lo poscontinental. Al integrar lo transnacional, lo queer consigue abrirse a nuevos territorios y regiones, llenos de espacios fértiles y conexiones inexploradas que le permitirán desestabilizar normatividades sexuales, económicas, sociohistóricas y culturales, así como crear nuevas identidades, formas de expresión y estéticas híbridas, explorando así nuevas maneras para inscribir la posmodernidad y desarrollar sus múltiples debates sobre un futuro en construcción.

Para entrar de lleno en esta investigación, y recordando las diferencias expuestas entre la expresión global y la transnacional, queremos aclarar nuestro interés por un modelo de estudio de lo queer transnacional que contribuya a una disciplina que está en pleno desarrollo (Berry, 2010; Lie, 2016) y diferenciado del estudio queer global; y, aunque éste no es ajeno totalmente a las propuestas de Schoonover y Galt (2016) y sus diversos estudios sobre la formación de nuevas visiones de mundo (*worlding*), difiere en su forma y su propósito. En esta investigación, sí nos interesa explorar estos diálogos que forman mundo, pero queremos hacerlo desde un enfoque de especificidad de las conexiones ya descritas y su hibridez, presentes en los vínculos transnacionales, en los diálogos y en los intercambios transfronterizos de artistas, productores, discursos e instituciones regionales. Estos nexos enriquecerán la visión del mundo con una inscripción de lo queer que se extienda desde lo local, lo global y/o lo *glocal* a un espacio y tiempo puntuales que devendrá en construcciones rizomáticas desordenadas y desjerarquizadas, que no totalicen ni globalicen sus realidades.

Al estudiar estas conexiones que crean distintos paisajes queer o *queerscapes* (locales, nacionales y transnacionales), observamos que se forma un nuevo nivel *de queer vernacular*, como hemos expuesto. Igualmente, esta investigación quiere estudiar las nuevas formas de expresión queer que se

alejaron de sus nociones anglocéntricas (Venkatesh, 2016) al inscribir nuevos procesos desidentificadores y que, con éstos, abrieron un intenso debate sobre la utilidad de la expresión queer, el significado de su proyecto en construcción (el *not yet there*, como indicaba Muñoz, 2007) y sus expresiones mapeadas desde construcciones no jerárquicas, cada vez más rizomáticas en sus inscripciones y que se acercaban al proyecto posqueer de devenires dialógicos de Ruffolo (2009).

Con el objetivo de analizar dichas cuestiones, es preciso realizar un estudio extenso del cine transnacional que nos permita abordar estas conexiones y vínculos transnacionales, así como sus influencias en cualquier texto independiente. También se explorará la relación entre transnacionalidad y *queeridad* para establecer diálogos específicos entre ambas disciplinas de estudios. Por último, queremos estudiar la expresión sexodiversa latinoamericana y sus elementos característicos, para evaluar y analizar la problemática planteada por Foster (2003) y Venkatesh (2014, 2016), al teorizar que la expresión sexodiversa latinoamericana tiende a no estar inscrita dentro del diálogo queer transnacional; se da especial importancia al cine homosexual de Foster (2003) y al (Nuevo) Cine Maricón de Venkatesh (2016) en su forma de expresión. Estudiaremos, así, la expresión regional, sus características y las inscripciones de sus textos para determinar si éstos pueden ser categorizados desde el nuevo vernáculo de lo posqueer.

2.4.1. CINE TRANSNACIONAL COMO VERNÁCULO MODERNO

Para comprender el avance de la expresión queer en el mundo desde la transnacionalidad, es necesario analizar la utilidad de este concepto dentro de la expresión cinematográfica y en el desarrollo de una expresión más inclusiva y heterogénea que contesta a la hegemonía de las narrativas dominantes y normativas de las estructuras establecidas de las redes y los sistemas de cooperación y desarrollo audiovisual interconectados. Ezra y Rowden (2006) indican los beneficios del uso de transnacionalismo en los estudios cinematográficos, ya que permite,

un mejor entendimiento de las diferentes formas el que el mundo contemporáneo está siendo imaginado por un número creciente de cineastas de todos los géneros en un sistema global, en vez de en una colección de naciones más o menos autónomas⁸⁷ (Ezra y Rowden, 2006, p.1)

Sin embargo, los primeros intercambios transnacionales, como concepto económico, se perfilan en el siglo XVI (Lie, 2016, p.18), si bien su auge se produce en el mundo globalizado, en especial desde la segunda mitad del siglo XX, durante el proceso de globalización económica y de desnacionalización del capital económico. Esto se relaciona directamente con el cambio estructural del orden económico mundial de los estados-nación a un orden internacional (Berry, 2010, p.120) y con sus procesos de maximización y acumulación del beneficio económico en su expansión globalizadora. No obstante, es desde los años noventa cuando se conforma en un paradigma de estudio sociológico a raíz de la aceleración del proceso globalizador y de conexión comunicacional surgida tras la caída del muro de Berlín (Lie, 2016, p.18). Entonces el mundo se muestra como

⁸⁷ Cita original: "The concept of transnationalism enables us to better understand the changing ways in which the contemporary world is being imagined by an increasing number of filmmakers across genres as a global system rather than as a collection of more or less autonomous nations".

un sitio lleno de relaciones interconectadas que funcionan en un tiempo y un espacio compartidos. La transnacionalidad se expresa sucesora de lo posmoderno (Lie, 2016, p.18) y reconoce la importancia de la nación como entidad histórica y social, pero, al mismo tiempo, apunta a su carácter construido y variable bajo la influencia de fuerzas y tensiones a escala local y global (Lie, 2016, p.19).

Con el inicio de la era y la revolución digital, el campo de estudio del transnacionalismo, aún en proceso de desarrollo, comenzó a ser elaborado por académicos de distintas realidades. No obstante, su desarrollo se vio entorpecido por su imprecisión y su tendencia a usarse como una término de moda e impreciso (Berry, 2010, p.112) en contribuciones que exploraban con interés las redes de coproducción y financiación. Analizar el funcionamiento de estas nuevas redes e instituciones de financiación resultaba muy interesante de cara a poder comprender el equilibrio entre poder y fragilidad del cine nacional frente a los festivales y las redes de financiación internacional y transnacional dentro de distintas regiones, con influencias y agendas específicas de festivales internacionales, financiación por parte agencias de desarrollo —como Ibermedia, Fonds Sud Cinema o Hubert Bals Fund— y financiación privada de coproducciones internacionales.

Sin embargo, el estudio de lo transnacional abarca un proyecto mucho más complejo que sobrepasa el estudio de las redes económicas. Según Berry (2010), es un proyecto en proceso de construcción, y se necesitarán tiempo y una gran red de académicos y casos de estudio para poder definir conceptos teóricos que permitan su estudio, ya que “ningún académico posee individualmente un conocimiento completo de las distintas condiciones encontradas en el cine transnacional en todo el mundo”⁸⁸ (p.113). Las constantes colaboraciones académicas motivadas por el repentino interés hacia este campo de estudio,

⁸⁸ Cita original: “No individual scholar has knowledge of the varied conditions encountered by transnational cinemas around the world”

desde el crecimiento exponencial del cine independiente transnacional, contribuirán a establecer las bases de este proyecto.

Este cine aportan nuevos campos de estudio para el análisis de nuevas expresiones narrativas desidentificadas que utilizan los intercambios transnacionales para su desarrollo. Se forjan así las bases para un análisis profundo del cine transnacional como concepto teórico y un grupo de prácticas necesarias para su desarrollo. Estos modelos ofrecen espacios para distintos enfoques de lo transnacional, pues, nos aportan una visión desde la que explorar lo transnacional como un vehículo de análisis de texto asociando el paradigma transnacional a un desafío a la perspectiva hermenéutica que presenta a las naciones como “frágiles, construidas, imaginadas” (Seigel, 2005, p.63). De este modo, el transnacionalismo se convierte en un interesante punto de partida para explorar las sociedades posmodernas y sus expresiones culturales particulares. Queremos resaltar las palabras de Newman (2010),

Áreas consideradas anteriormente periféricas (es decir, países menos desarrollados, o el llamado Tercer Mundo) son ahora vistas como parte integral del desarrollo histórico del cine. La suposición de que, desde el período del cine mudo, la exportación de cine europeo y estadounidense al resto del mundo inspiró solo imágenes y culturas derivadas ha sido sustituida por un modelo dinámico de intercambio cinematográfico ⁸⁹ (Newman, 2010, p.4).

Como mencionamos, dentro del cine transnacional se afianzan tres enfoques que definen distintas visiones de la transnacionalidad y su relación con el constructo de nación, con las comunidades diaspóricas y con el conjunto de

⁸⁹ Cita original: “Areas once considered peripheral (that is, less developed countries, the so-called Third World) are now seen as integral to the historical development of cinema. The assumption that the export of European and US cinema to the rest of the world, from the silent period onward, inspired only derivative image cultures has been replaced by a dynamic model of cinematic exchange”.

naciones afines que forjan uniones particulares que enfatizan su particularidad como ente.

El primer enfoque de lo transnacional surge de sus primeros análisis y postulados, defendidos por Andrew Higson (2006) y otros autores. Esta visión adopta el tratamiento binario nacional/transnacional, al postular que la transnacionalidad contestaría e incluso sustituiría al cine nacional. Este enfoque considera que lo nacional limita la expresión cultural en plena globalización, cuyos discursos son raramente contenidos dentro de fronteras nacionales, y propone lo transnacional como una manera más precisa de entender las relaciones con las formaciones culturales y económicas (Higbee y Lim, 2010, p.9) a través del análisis del uso de los modelos de producción, distribución y exhibición usados por una película determinada. Según Higbee y Lim (2010), una de las limitaciones de este enfoque es su obsesión por las conexiones transnacionales como entes aislados, con tendencia a obviar tanto los discursos creados desde el texto como los equilibrios de poder enraizados de éste (p.9). Se obviarían así las expresiones minoritarias o aquellas que criticaran los modos globalizados de producción y distribución, con el riesgo de justificar dicha exclusión celebrando lo transnacional como una experiencia enriquecedora, desde un “corriente supranacional o [un] intercambio transnacional de personas, imágenes y culturas a expensas de contextos específicos culturales, históricos o ideológicos en los que estos intercambios tienen lugar”⁹⁰ (p.11-12).

El segundo enfoque del cine transnacional busca construir un sitio desde el que contestar al constructo occidental de la nación y su cultura, así como al cine nacional como símbolo de la modernidad de la nación, mediante la exploración y el análisis de los cines de exilio, diaspóricos y poscoloniales como modelo

⁹⁰ Cita original: That is to say, it risks celebrating the supranational flow or transnational exchange of peoples, images and cultures at the expense of the specific cultural, historical or ideological context in which these exchanges take place”

transnacional. Desde este modelo, altamente influido por paradigmas teóricos provenientes de estudios culturales, de la teoría poscolonial y de la globalización, se busca desestabilizar los conceptos y las estéticas del cine nacional al mostrar culturas híbridas que hagan manifiestas las relaciones de poder desidentificadoras.

Estudios como los del llamado *cine acentuado* de Naficy (2001), los de Marks (2000) o los relativos a la globalización de Appadurai (1990) establecen las bases teóricas para el análisis de las complejas negociaciones entre lo global y lo local, al inscribir nuevas expresiones no occidentales dentro de los límites de Occidente con las que, por un lado, se transcriben identificaciones que complican los límites identitarios sobre el origen y el hogar, y, por otro, se exploran el multiculturalismo y sus consecuencias sociales e individuales. Desde nuestro punto de vista, el gran valor de este enfoque reside en que estudia las expresiones híbridas surgidas del intercambio real en el contexto de un transnacionalismo menor sin intermediarios que exploren las expresiones de dichas redes en un espacio-tiempo medible por una experiencia real de intercambio transnacional (Higbee y Lim, 2010).

Sin embargo, tanto Berry como Chiang y Wong (2016) apuntan que este cine no deja de actuar desde los límites de la nación, desde el intercambio de comunidades híbridas altamente influidas por Occidente, sus estructuras y sus valores. El proceso de desidentificación sigue siendo reaccionario y reivindicativo, lo que podría limitar el surgimiento de nuevas formas de expresión más diluidas que puedan contribuir a la inscripción cultural. Aun así, se intuye que este enfoque será de gran valor para nuestra investigación, por su conexión con lo que previamente se ha expuesto sobre la expresión sexodiversa subcultural. No obstante, en lo que concierne al cine queer, nos enfocaremos principalmente en sus expresiones desidentificadas (a partir de los estudios de Muñoz, 1999) y en expresiones híbridas minoritarias como punto de partida para la construcción de un modelo transnacional que permita el estudio de lo queer.

Por ello, el tercer enfoque del estudio del cine transnacional resulta también de gran relevancia para el estudio de las expresiones locales surgidas en Oriente

e inscritas en un diálogo transnacional a través de las redes surgidas durante los intercambios producidos en los procesos de producción y distribución o por afinidad sociocultural entre zonas geográficas o culturales, ya se sea por vínculos históricos como el colonialismo o el transcolonialismo (Johnson, 2012) o por otros nexos creados por cada ente participante. Este tercer enfoque es altamente institucional (Yue, 2014), ya que normalmente está apoyado por redes institucionales (agencias de cooperación, festivales internacionales, iniciativas como Cine en Construcción, etc.) y su propio estudio genera nuevas redes y formas de expresión propias, aunque igualmente híbridas.

Chiang y Wong (2016) advierten de la importancia de potenciar estas zonas geográficas más allá de las determinadas por conexiones imperiales o coloniales. Para conseguir un estudio más productivo, es fundamental que tales nexos estén justificados por algo más que por las zonas económicas mapeadas por los imperios o la globalización económica. Desde estas regiones, se conforman paisajes de estudios (Appadurai, 1990) que pueden incluir el cine chino transnacional y, más recientemente, el estudio de Asia y Latinoamérica como regiones cinematográficas, nutridas por sus cinematografías nacionales pero que reavivan estos paisajes o regiones para potenciar nuevos nexos y narrativas dentro y fuera de las fronteras regionales.

Distintas voces argumentan que este tercer enfoque conlleva inconvenientes para el estudio de lo transnacional. El término *transnacional* puede ser considerado impreciso dentro de un estudio, otros como *regional pan-nacional* podrían resultar más productivos. Sin embargo, debemos recordar las múltiples capas y los diversos paisajes que se generan en estos intercambios de manera intermitente. Éstos se producen en una región heterogénea y no necesariamente tienen que ser equitativos ni equidistantes, y, además, pueden sobrepasar la relación regional, con entidades privadas y públicas de otras naciones o regiones.

Berry (2010), uno de los académicos más involucrados en el cine transnacional asiático y en el estudio del cine chino transnacional, analiza el modo en que el enfoque transnacional potencia un estudio independiente de la expresión regional que tome en cuenta sus redes internas y externas y construya

historiografías específicas que puedan explorar y fortalecer sus cines correspondientes (p.112-114). Tales redes pueden no haber sido consideradas por el estudio transnacional desde un enfoque occidental. Inclusive explora como este estudio puede abordar la contingencia creativa entre países o zonas, lo que denomina *mal encaje*⁹¹ (p.115) de zonas con nexos históricamente conflictivos pero que con el intercambio cultural han experimentado un acercamiento al crearse nuevos diálogos entre ellas; ejemplos de ello serían China, Taiwán y Hong Kong (p.115). En definitiva, mediante el estudio regional se puede determinar cómo el uso de alianzas transnacionales y transregionales con productos híbridos ha supuesto un cortafuegos al globalismo de Hollywood, algo necesario para garantizar la producción y la distribución del cine independiente, en especial en el caso latinoamericano (Alvaray, 2013, p.68).

Los tres enfoques descritos determinan los distintos niveles en que se ha desarrollado el estudio de la transnacionalidad, los cuales determinan las distintas tendencias de hacer cine más allá de los modelos de cines nacionales. Desde ellos se exploran los diferentes tipos de intercambios transnacionales que influyen en la narrativa y en los discursos de obras, tanto en aquellas con construcciones conceptuales altamente transnacionales como en las historias locales cuyas conexiones expresan transnacionalidades por alguno de sus elementos particulares de producción, distribución, discurso o desarrollo narrativo.

⁹¹ Berry utiliza la frase “bad fit” para referirse a la relación entre países con conflictos históricos pasados que funcionan como (trans)”naciones” bajo la confición de modernidad como los territorios “chinos” Hong Kong, Taiwan y China continental.

2.4.2. PROPUESTAS HÍBRIDAS DEL CINE TRANSNACIONAL

Los enfoques descritos anteriormente completan una visión general de los estudios de la transnacionalidad para ser aplicada desde un vernacular posmoderno en el que se recogen prácticas transnacionales como el intercambio profesional entre capitales financieros, profesionales, productos e ideas, o fondos de ayuda al desarrollo cinematográfico otorgados por entes regionales o transnacionales. En estos espacios se fomentan narrativas híbridas, propias del intercambio transnacional, que retratan una realidad *glocal* como producto de la modernización y la urbanización de las sociedades. Nos proponemos explorar dichos procesos de hibridación como característica esencial de la producción transnacional.

En los estudios de globalización cultural, la idea de hibridez desde el sincretismo, mestizaje o creolismo de la expresión cultural —consecuencias de los intercambios transnacionales (pos)coloniales y (pre)modernos— debería producir intercambios que “nos ayuden a movernos más allá de conceptualizaciones binarias sobre el poder y la resistencia”⁹² (Alvaray, 2013, p.69). Esta hibridez marcaría una importante dimensión dentro de las culturas poscoloniales de África, América Latina, Asia y la diáspora en Occidente; y, en el caso de América Latina, formaría parte de su ideología oficial desde el establecimiento de los estados-nación (Kraidy, p.316-339).

Diversos autores, como Appadurai (1996), García-Canclini (2001) o Jackson (2009a, 2009b), determinan que dicha hibridez es “una consecuencia de las dinámicas transculturales entre tradición y modernidad, a veces conceptualizada como lo local o lo global” (Kraidy, p.321)⁹³. En *Culturas híbridas* (2001), García Canclini explica la hibridación como aquellos “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían de forma

⁹² Cita original: “help us move beyond binary conceptualizations of power and resistance”.

⁹³ Cita original: “a by-product of the transcultural dynamics between tradition and modernity sometimes conceptualized as the local and the global

separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” (p.14) y como un término atractivo de traducción como *mestizaje*, *sincretismo* y *fusión* que explique los itinerarios transculturales comunes desde la posmodernidad (p.29). Estas prácticas han sido fundamentales para avanzar y alejarse de discursos biologicistas o esencialistas de la identidad (p.16). Al comprobar la imposibilidad de establecer identidades auténticas, relativizarían la noción de identidad, ya que estas mismas identidades puras provienen de alguna(s) mezcla(s) (p.17).

Así, García Canclini (2001) propone reestructurar el estudio de la identidad hacia la heterogeneidad cultural, donde la heterogeneidad y la posibilidad de múltiples hibridaciones se expresan como un primer movimiento político para que “el mundo no quede preso bajo la lógica homogeneizadora con el capital financiero, que tiende a emparejar los mercados a fin de facilitar las ganancias” (p.28). Por tanto, García Canclini plantea una vida contemporánea desde una “modernidad de contrapunto”, que invita a vivir la modernidad desde realidades paralelas, tal como lo haría cualquier individuo con una vida diaspórica, desde vectores mezclados de manera desordenada e impredecible que forman tradiciones, marcan modernidades y diferencian temporalidades a partir del contraste y de la doble vida del exilio (p.28). Desde visiones opuestas y contradictorias, se forman discursos posmodernos que se mezclan para dar lugar a nuevas inscripciones e identidades.

Diversos modelos plantean visiones sobre cómo narrar la transnacionalidad en un mundo altamente globalizado y conectado. Tales modelos difieren en su objetivo y en el objeto que pretenden narrar. Sin embargo, para el análisis de la hibridez, resultan improductivas las propuestas narrativas de viajes y movimientos transnacionales de personajes que son meros espectadores de una diversidad global. Dichas narraciones no crean nuevas identidades en las redes desde las que actúan en un sin fin de complejas conexiones transnacionales. Un ejemplo de ello son las narrativas de redes (Kerr, 2010), de las que el máximo exponente es *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006). A pesar de la alta capacidad transnacional de dibujar un mundo complejo y contradictorio, estas narrativas no representan los procesos implícitos en los proyectos posmodernos que sí pueden

ser productivos para activar una agencia social. Las narrativas de redes son útiles para ciertos diálogos transnacionales que retraten la expresión de un mundo globalizado y conectado, pero se antojan inadecuadas para un diálogo íntimo, transnacional y queer.

Parece relevante explorar la conceptualización de la construcción transnacional desde un enfoque diaspórico, tal como lo hacía García Canclini, ya que las conexiones emanadas de este tipo de enfoques generan procesos híbridos complejos que son útiles para los diálogos íntimos y reflexivos que incluye nuestra investigación. Por ello analizamos a Hamid Naficy (2001, 2003 [originalmente 1994]) y su llamado *cine acentuado*, pues éste ha constituido un certero punto de partida para considerar un transnacionalismo minoritario, que en sus inicios fue considerado un “género” propio del cine independiente.

Aunque estudiar el cine transnacional diaspórico como género —lo que Naficy renombraría como *cine acentuado*— es complicado, las realidades “de contrapunto” que plantea nos permiten aproximarnos a narrativas acostumbradas a un discurso de la alteridad como lo queer. Además, esta visión reivindica las características narrativas del transnacionalismo menor de Lionneh y Shih (2005) y del transnacionalismo crítico de Higbee y Wong (2010), cuyas agencias se inscriben en un contexto local, global y *glocal* a través de políticas regionales y transnacionales que negocian, desjerarquizadamente, con esos tres paisajes; esto hace posible la convivencia de identidades diversas.

Naficy (2003, originalmente 1994) propone el cine transnacional independiente no solo como campo de estudio sino también como un vehículo que permite acercarse a expresiones del cine de autor transnacional y a sus experiencias liminales desde la diáspora y la narrativa. Es, pues, un género inclusivo que considera la relación de los cineastas con sus sujetos, sus narrativas y sus iconografías de memoria, deseo, pérdida, anhelo y nostalgia y provoca rupturas, fantasías, elipsis y represiones en ellos (p.205). Naficy afirma que los esquemas tradicionales recluyen a estos cineastas diaspóricos en “guetos discursivos” (p.204) y manifiesta que es necesario reflejar adecuadamente este tipo de expresión más allá de lo etnográfico. Para ello son precisos estudios que

exploren visiones transnacionales con “sensibilidad hacia la producción y el consumo de películas en condiciones de transnacionalidad, liminalidad, multiculturalidad, multifocalidad y sincretismo”⁹⁴ (p.204).

Desde la subjetividad, estos diálogos producen espacios fijos y discursos complejos en los que las convenciones genéricas e individuales de las identidades (como la visión de autor o el género) tienden a confluir con su naturaleza intertextual, intercultural e interpretativa. Son espacios fijos de oposición e inevitablemente crean tensión, choques y conflictos (p.205), pues en ellos se presentan valores distintos, jerarquizados y con flujos de poder que no son debidamente negociados. Para Altman (1987) “los géneros no son estructuras neutrales sino constructos ideológicos que se esconden bajo la máscara de categorías neutrales”⁹⁵ (p.5), pues asume el valor ideológico inscrito en cada elemento —siempre y cuando no sea negado ni rechazado—. Esto hace que se generen discursos desjerarquizados que, a su vez, crean hibridez no mediadas bajo estructuras operantes de poder.

Además, los mencionados procesos desjerarquizadores abren un espacio para la gestión de nuevas identidades desde la negación y la marginación de la alteridad. Ruffolo plantea que es en esos espacios fronterizos, liminales y complejos donde se produce la desjerarquización de elementos que buscan inscribirse rizomáticamente. Aquí radica la fascinación y la productividad de estos espacios liminales: son ricos en posiciones opuestas y subjetividades múltiples, contienen diálogos interesantes, invitan a la reflexión, posibilitan una experiencia individual, y son capaces de negociar en distintos paisajes desjerarquizados y formar nuevas formas híbridas de expresión.

Por otra parte, Naficy (2003, originalmente 1994) argumenta que el exilio externo tiende a ser representado como una experiencia distópica y disfórica,

⁹⁴ Cita original: “This genre is driven by its sensitivity to the production and consumption of films in conditions of transnationality, liminality, multiculturality, multifocality, and syncretism”.

⁹⁵ Cita original: “genres are not neutral structures but are ideological constructs masquerading as neutral categories”.

mientras que otros (auto)exilios son presentados por sus posibilidades utópicas y eufóricas, llevados por un anhelo de querer conocer mundo (p.206-207). Sin embargo, para el autor transnacional “estar en transnacionalidad es no pertenecer a ninguno de los dos modos de distopía o utopía”⁹⁶ (p.207). Es la propia experiencia del autor como sujeto en una zona de fusión la que provoca “una liminalidad agonial de autoafirmación [que lo convierte] en un estado contencioso de impuridad sincrética, intertextualidad e incluso imperfección”⁹⁷ (p.208).

Igualmente, los espacios desterritorializados —desde los que los autores pueden ser capaces de transformar sus afiliaciones para producir identidades virtuales, sincréticas e híbridas— se presentan enormemente productivos para la expresión narrativa. Naficy investiga la forma en que los espacios transnacionales se valen de la ambigüedad y desestabilizan las fronteras binarias yo/otros, hombre/mujer, hogar originario/de acogida, interior/exterior, que tienen que ser negociadas constantemente y reinscritas. Los espacios, al ser desterritorializados y reactivados desde el individuo, se nacionalizan y se representan con extremos emocionales, lo que crea ansiedad y una sensación de aprisionamiento. Con su uso errático, los espacios se vuelven claustrofóbicos y agorafóbicos, tal como expresa Naficy, en oposición a esas emociones. “Estos espacios se crean mediante estrategias que incluyen composiciones de planos cerrados, espacios físicos estrechos dentro de la diégesis, barreras dentro de la puesta en escena y tomas que impiden la visión y el acceso (Naficy, 2003, p.213).⁹⁸

Así pues, en el denominado *cine acentuado* y diaspórico planteado por Naficy, al estudiar las narrativas transnacionales reflexivas no necesariamente diaspóricas, se constatan similitudes con esos espacios híbridos como símbolos del *vernacular moderno*. En la negociación de estas “modernidades de

⁹⁶ Cita original: “to be in transnationality is to belong to neither of the two modes of dystopia or utopia”.

⁹⁷ Cita original: “an agonistic liminality of slefhood and location which is characterized by oscillation between extremes of hailing and haggling”

⁹⁸ Cita original: “A variety of strategies are used to create such spaces, including the following: closed-shot compositions, tight physical spaces within the diegesis, barriers within the mise-en-scène and the shot that impede visions and access”

contrapuntos” (García Canclini), los elementos narrativos parecen estar también en constante oposición entre la memoria y el presente, y la ansiedad que genera la incertidumbre del futuro. Los proyectos modernistas expresan lo urbano como un ente generador de angustia y tienden a crear espacios no claustrofóbicos, porque los espacios abiertos pueden causar aprehensión pero a la vez libertad, vuelta a la esencia, a lo natural, al recuerdo.

Nuevamente, es en estos espacios intercalados (*interstitial*) —la hibridez por excelencia del narrador diaspórico— donde se gestan las visiones claustrofóbica y agorafóbica del trauma, como metáfora del encierro personal que puede significar el exilio (Naficy, 2003, p.203, 211-213). Estos espacios de encierro personal son comunes en las historias transnacionales como expresiones de *glocalidad*, como punto de encuentro entre las especificidades geográficas locales y los diálogos globales o transnacionales representados en espacios no físicos, como ansiedades, miedos, recuerdos o deseos. Claramente, estos espacios forman parte de un vernáculo que los dota de transnacionalidad mediante los intercambios culturales y nacionales que se producen en el contexto de globalización. De la escala, la distribución y la diversidad de tales intercambios y de su impacto a nivel local dependerá el grado de esa transnacionalidad. Así, observamos una interesante relación y similitud de las narrativas diaspóricas con las que representan lo queer.

Por último, otro elemento de hibridez de estas narrativas transnacionales es el profundo mestizaje que las aleja de aquellas otras narrativas marginales y diaspóricas. Alvaray (2013) argumenta que, desde los años noventa, los nuevos flujos transnacionales en el cine traen un nuevo uso de género, especialmente en Latinoamérica; son los llamados *géneros impuros*. A partir de la mezcla de historias autóctonas, estos géneros híbridos se hacen comunes en Asia y, especialmente, en Latinoamérica, en narrativas locales y tradicionales que interpelan a nuevas audiencias (p.69). La novedad de estas estrategias, sumada a su valor híbrido, es el poder transgresor de sus diversas ideologías e identidades, que son reinventadas y renegociadas a partir de mitos y valores. Igualmente, la hibridez de los géneros en estas narrativas transnacionales dota de

creatividad e inteligibilidad a los discursos en un contexto *glocal* que se convierte en el lugar fronterizo predilecto para gestionar estos mestizajes.

Así pues, esa la hibridez se complementa de forma esencial con el discurso transnacional gracias a la presencia de elementos y valores narrativos en oposición en zonas que Naficy denominaría *liminales*. Estas zonas híbridas pueden generar conflicto, angustia y aprehensión, pero, a la vez, reúnen un potencial de agencia individual y social, y en ellas confluyen nuestras contradicciones y nuestros deseos en un afán *glocal* de desestabilizar la vida normativa, urbana y moderna para conectar con nuestro afecto y deseo de la forma más productiva posible. Estos espacios contingentes confieren una oportunidad a las narrativas reflexivas del llamado *queer vernacular*. Éstas, con su potencial narrativo y económico, forman entes desestabilizadores que desvelan y actúan sobre nuevos afectos y nuevas identidades.

2.4.3. TRANSNACIONALIDAD Y QUEERIDAD

Como hemos observado, en la última década se han realizado nuevas aproximaciones en el ámbito de lo queer y el campo de la transnacionalidad. Galt (2013), Shaw (2013), Yue (2014), y Schoonover y Galt (2016) son precursores del análisis de la expresión queer transnacional. Sus trabajos marcan un cambio sustancial dentro de este campo de estudio, al abordar un concepto de queer abierto al mundo que desestabiliza las visiones normativas anglocéntricas y eurocéntricas que lo limitan en otras realidades culturales.

Principalmente, consideramos que más allá de la problemática asociada con el uso impreciso del término *transnacional*, existen dudas y dificultades al aplicarlo en el estudio de la expresión queer. Además, la propia (in)definición de lo queer y su academia excesivamente anglocéntrica en su afán de categorizarlo “todo” han sido un obstáculo —Schoonover y Galt (2016) lo llaman la *trampa categorizadora* (p.14)—, en especial por generar discursos universalizadores que no consideraban especificidades surgidas en los procesos transnacionales y presentes en la *queeridad* global y el queer vernacular.

Por eso, esta investigación considera que lo transnacional es un vehículo que provee autonomía y multiplicidad a la expresión global mediante discursos minoritarios y estrategias productivas en nuevos territorios, identidades y estéticas propias en los procesos híbridos ya descritos. Las nuevas formas de narrar lo queer en Oriente exploran la construcción de personajes en busca de nuevas identidades queer y nuevos espacios físicos desde los que se construyen y desestabilizan sus discursos. Éstos emplean nociones híbridas que sobrepasan sus orígenes anglocéntricos y que incluyen nuevas formas de ver el afecto, la *queeridad* como proyecto a futuro, y la desjerarquización de identidades y flujos de poder, entre otros aspectos.

El discurso queer ha tenido mucha utilidad para el desarrollo de la expresión sexodiversa fuera de Occidente, pues, apoyándose en su potencial desestabilizador y mediante estrategias inspiradas en la desfocalización, ha creado nuevos relatos alternativos autogestionados, lejos de una subcultura predominantemente occidental. Estas nuevas narrativas forman parte de un cine

independiente con vocación transnacional: presentan historias intimistas y autorreflexivas que no toman la sexualidad como único significante de la sexodiversidad y rompen con las etiquetas hetero-/homonormativas. Utilizan diversas estructuras transnacionales del cine independiente para narrar nuevas realidades sexodiversas (como jerarquías de identidades, espacios y géneros híbridos) con un discurso más integral sobre la experiencia individual y más orgánico teniendo en cuenta la multiplicidad de la identidad posmoderna.

Yue (2014) diferencia dos importantes prácticas de análisis de los textos transnacionales en Asia: una basada en el estudio del texto y sus influencias globales o transnacionales dentro del texto, y otra basada en el estudio de las redes institucionales que hacen posible el intercambio transnacional de una película en su contexto local, regional y global (p.146).

Grossman (2000) analiza la lectura bipolar del primero de los modelos de análisis indicados por Yue. Estudia cómo la “internacionalidad e intertextualidad” del texto buscan reflejar un mundo híbrido desde una perspectiva dicotómica occidental-oriental que inscriba la producción audiovisual en un diálogo dentro del modernismo vernacular (p.5-6). Sin embargo, tal vez este modelo de análisis obvie conexiones más complejas dentro del relato, que podrían ser más que una visión dicotómica de elementos híbridos en distintos grados de mestizaje. Desde un constante y complejo diálogo global que interconecta significantes, tramas, personajes, espacios, musas y afectos, la experiencia global se multiplica en paisajes queer (*queerscapes*) para describir el imaginario cultural como parte de la modernidad (Yue, 2014).

En esos paisajes queer se producen diálogos interconectados que encadenan alianzas multidireccionales con múltiples participantes sin un centro mediador desde un transnacionalismo menor (Shih y Lionnet) o un transnacionalismo crítico (Higbee y Lim). Tales diálogos inspiran y replican a otros diálogos desordenados y muchas veces desjerarquizados. Esto forja una *glocalidad* híbrida que es característica de lo posmoderno. A su vez, estos paisajes queer en espacios no globalizantes son muy útiles al evitar simplificar identidades o difuminar unas realidades sobre otras.

Se utiliza la región como espacio de estudio de la expresión sexodiversa, como un primer lugar institucional que conjuga y forja expresiones sexodiversas híbridas con elementos en común, especialmente desde las coproducciones internacionales. Estos espacios-constructos que llevarán a alianzas (creadores, productores, agentes nacionales de distribución y de agencias públicas cinematográficas) pueden dotarse de mejores herramientas para impulsar las identidades híbridas como reflejo de la modernidad, lo que complica las conexiones transnacionales relacionadas con este cine y sus movimientos multidireccionales. A pesar de que los intercambios desarrollados en esa región no sean equilibrados, el estudio regional puede brindar una base académica a su desarrollo expresivo y a sus especificidades, identificando estrategias e identidades, problemas y riesgos, como puede ser el orientalismo y otros flujos de poder en juego dentro de dichos intercambios (Halle, 2010; Ross, 2010; Shaw, 2013b).

Los paisajes regionales de estos cines inscriben nuevas expresiones desde sus relaciones internas (dentro de la región) y externas (con otras regiones u otros paisajes no sexodiversos). Estos bloques constructivos regionales son útiles como espacios que aglutinan experiencias que definen el sentir sexodiverso y moderno, intercambios comerciales a través de coproducciones y redes inteligibles que definen una visión de la modernidad compleja regional.

Las dos formas de análisis conforman una hibridez queer, que, según Yue (2014), da lugar a un modelo producido desde las prácticas sincréticas y los resultados al mezclar fuerzas locales y globales desde un transnacionalismo menor (p.149-150). Este modelo de estudio híbrido nos servirá para crear uno propio para el estudio de la transnacionalidad en la expresión sexodiversa.

Nos proponemos analizar cómo el discurso híbrido queer transnacional puede evolucionar a partir de representaciones más enfocadas en la narrativa textual (ya sea lineal o no) de obras audiovisuales basándonos en la modernidad de contrapunto (García Canclini, 2001), así como en las nuevas discusiones posqueer y sus elementos susceptibles de desestabilizarse. Igualmente, queremos evaluar las innovadoras propuestas estéticas logradas desde estas

desestabilizaciones que logran, además, generar conversaciones como vernáculos reales dentro de la subcultura y de la sociedad en general. Esos textos audiovisuales podrían representar, así, propuestas productivas de desestabilización con capacidad de lograr un cambio en el colectivo sexodiverso.

El cine queer al que nos referimos seguiría oponiéndose y desestabilizando la normatividad a través de estrategias creativas que logran cautivar a audiencias del cine de autor. Sin embargo, gracias a la diversidad de sus propuestas —con su hibridez gestionada por una subjetividad múltiple y con sus estrategias narrativas, inspiradas en los géneros impuros (Alvaray, 2013)— se podría interpelar a audiencias más numerosas, en especial a públicos desarraigados de la subcultura o inclusive que formen parte de ésta. Lo queer se retroalimentaría, por tanto, de la expresión posmodernista y de sus estudios académicos, a partir de sus diferentes debates y discusiones, para contribuir con un diálogo discursivo y estético desde un cine más autoral, pero, al mismo tiempo, con un queer vernacular impreso de diálogos transnacionales.

Sus desestabilizaciones serían de diferente naturaleza, empezando por el afecto y la asociación de lo queer con la infelicidad. El tratamiento de un afecto íntimo, abierto y desjerarquizado es desestabilizador *per se* en una época que, según Abril Trigo (2012), está dominada por una economía político-libidinal enfocada a la producción de *jouissance*, o de dar placer, como un ejercicio de libertad que genera el consumo (p.50) y que gestiona el afecto desde el “hacer que todo el deseo recaiga en el gran miedo a carecer” (p.48). Trigo afirma que el afecto gestionado desde la reflexión y representado en la intimidad desestabiliza el deseo domesticado y comercializado, que genera conformismo y sumisión. Para que sea posible, debe hacerse en el contexto de un proyecto productivo que explore las discusiones del afecto posqueer de Ahmed (2009, 2010), Love (2007) y Muñoz (1999, 2009), en la narrativa que genera el debate sobre si un queer puede/debe ser feliz. Inscribir nuevas maneras de expresar el afecto en el texto, alejado de normatividades heterocentristas que asocian lo queer con la infelicidad o que buscan la felicidad como *jouissance*, formaría parte del mismo diálogo productivo posqueer.

Igualmente, estas películas transcriben otros debates, como aquellos que tratan la desestabilización de los flujos de poderes establecidos en el texto desde la desjerarquización producida por subjetividades exploradas y retadas en sus *líneas de fugas*; la exploración de nuevas identidades, que se debaten dentro del afecto en espacios liminales, y/o los movimientos transnacionales, que rompen tabúes y desestabilizan identidades reconocidas en espacios *glocales* identificables.

Precisamente, la desestabilización de espacios es otro tema narrado en películas en las que confluyen historias surgidas de los choques entre espacios transnacionales y locales, representadas por sentimientos nacionalizados en sus extremos (García Canclini) y expresadas a través de angustias, incertidumbres y efusividades como híbridos *transglocales*. Igualmente, se presenta la desestabilización de la dicotomía medio rural/medio urbano, para añadir un significado productivo a estos espacios en los que se presenta el sentir de personajes ubicados en un determinado tiempo-espacio.

Dentro de las narrativas queer existe, además, la tendencia a describir lo rural y la naturaleza como espacios puros sin normativizar. Aparecen idealizados respecto a la representación agorafóbica de la promesa de libertad de la modernidad. Así, serían tales espacios los que permitirían una conexión con la realidad y el deseo más puro y sublime, la cual provocaría la conexión con el sentir, individual y colectivo, del proyecto queer. De esta manera, se articula el queer vernacular y la experiencia de sentirse queer y moderno en estas películas, desestabilizando potenciales y nuevos espacios. Estos híbridos exhiben subjetividades múltiples y diálogos queer con el afecto de lo transnacional de personajes distólicos que navegan en mares de euforia y océanos de dudas.

Así, películas transnacionales de regiones como Asia y Latinoamérica contribuyen a otra inscripción de lo queer en el modelo que desarrollaremos como transnacional queer. En éste cada región inscribe híbridamente sus especificidades relacionadas con su peculiar momento histórico-social. Aunque el cine latinoamericano no entrará en el debate queer hasta una década más tarde, como veremos más adelante, el cine queer asiático sí ha participado

tempranamente de las representaciones sexodiversas dentro de la expresión queer, con visiones de autor y narrativas de agencia sociopolítica que han inspirado a varias generaciones. Una característica interesante del cine asiático es la ausencia de un cine subcultural, que apenas comienza a surgir en algunos países como Tailandia y Japón. Asimismo, sigue apostando mayoritariamente por un cine queer de autor con diálogos globales, en forma de producciones financiadas, en su mayor parte, por agentes transnacionales, coproducciones o fondos de ayuda internacionales. Además, el cine queer asiático cuenta con especificidades regionales que hace que se diferencie de otras formas de expresión.

En el cine asiático queer, la hibridez es evidente. Sus tramas e influencias pueden ser superficialmente occidentales u orientales, pero en ellas confluyen resoluciones híbridas y creativas que sobrepasan tales parámetros identitarios que inscriben y separan a Oriente de Occidente. Por ejemplo, Berry (2010) argumenta que los tropos de salidas del “armario” que incluyen distintas negociaciones con la familia se alejan del discurso de liberación gay-lésbico norteamericano e inscriben mestizaje a estas resoluciones (p.112-114). Igualmente, Yue (2014) expande esta idea al observar que la transformación de estas narrativas tiende a incluir no solo al personaje sino también a la familia biológica de este, como puede encontrarse en *My Wedding Banquet* (Ang Lee, 1993),

En vez de un modelo de desarrollo de identidad homosexual, cuyo discurso de salir del armario marca la transición de una identidad homosexual que va de confusión a claridad, esta práctica, caracterizada por la reticencia y la constante negociación ha venido a distinguir un principio clave en los estudios audiovisuales asiáticos queer, en los que las tramas narrativas de identidad homosexual siempre se acompañan de análisis críticos, que

también evalúan la transformación de la familia biológica⁹⁹ (Yue, 2014, p.148).

Así, son varias las películas de este tipo que han contribuido a transformar, mediante la hibridez de conceptos, las estrategias desestabilizadoras con las que opera la narrativa. En algunas de ellas se gestiona y se desjerarquiza el poder (un elemento profundamente desestabilizador en Asia), como en *East Palace, West Palace* (Zhang Yuan, 1996), y en otras se exploran la identidad y ciertos tabúes, como el hecho de ser samurái homosexual en *Gohatto* (Nagisa Oshima, 1999). Igualmente, se desestabilizan los afectos en películas como *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004), donde se muestra el afecto de un personaje vivo por el fantasma de su amado; en *The Blossoming of Maximo Oliveros* (Auræus Solito, 2005), sobre la relación de un policía con un niño transgénero, o en *No quiero dormir solo* (Tsai Ming-liang, 2006), de dos personajes que no hablan el mismo idioma. En el caso de *Soundless Wind Chime* (Hung Wing Kit, 2009), la historia de amor entre Pascal, un joven suizo, y Ricky, un repartidor hongkonés presenta una radical desestabilización del afecto a tal nivel que después de la muerte de Pascal, Ricky se enamora de su “doble” Ueli, interpretado por el mismo actor, aunque no sea caracterizados como hermanos.

Por último, cabe destacar que, en el cine queer asiático, muchas obras muestran el significante transnacional en su narrativa. En *No quiero dormir solo*, Tsai, malayo con residencia en Taiwan, presenta su primer trabajo en Malasia, desde dos personajes de culturas distintas en el mundo diaspórico de un inmigrante bangladesí; y en *Soundless Wind Chime*, un gran ejemplo de narrativas transnacionales, se cuenta la historia entre Hong-Kong y Suiza a través

⁹⁹ Cita original: “Rather than a homosexual identity development model in which the speech act of coming out marks the transition of homosexual identity from confusión to clarity, this practice, characterized instead by reticence and constant negotiation, has come to distinguish one key tenet of queer Asian media studies in which narrative plots of homosexual identity disclosure are always accompanied by critical analyses that also evaluate transformation to the biological family”.

de espacios metafóricos interlineales que parecen representar un tercer espacio en la inscripción transnacional de la historia.

Coincidimos con Berry (2010), Yue (2014), y Chiang y Wong (2016) en que una visión híbrida regional es útil para el estudio de lo queer. Tantos años de identificación minoritaria y desidentificación a través de los diferentes discursos de la sexodiversidad han llevado a que gran parte de lo queer tenga características diaspóricas innegables, lo que ha dado lugar a diálogos híbridos sobre el tratamiento del tiempo y del espacio que se quieren narrar. Sin embargo, es importante recordar que no todas las inscripciones dentro de estos modelos regionales son uniformes ni constantes, debido a las diferencias históricas entre las culturas que conforman una misma región y los diferentes ritmos de desarrollo urbanístico, políticos, económicos y sociales de cada cultura. Además, el uso de las regiones es extremadamente flexible y oportunista —cuando conviene se llama *cine latinoamericano* y, si no interesa, se habla de *Nuevo Cine Argentino*—, de modo que el tratamiento académico de los mismos estará determinado por el objeto de estudio y el análisis que se quiera realizar.

La región latinoamericana se antoja compleja debido a sus diferencias históricas y (pos)coloniales, que han tendido a unificar sus identidades (bajo la identificación lingüística de dos o tres idiomas en común) sin tomar en cuenta los mestizajes ricos y complejos de sus culturas. Para ciertos análisis, el estudio de los cines nacionales ha servido para conceptualizar formas narrativas, olas emergentes que forjan identidades siempre en evolución y en tensión. Sin embargo, el debate sexodiverso es esencialmente *transglocal* y sus complejos diálogos sociológicos, históricos, políticos y culturales están enormemente determinados por las leyes coloniales y las políticas modernizadoras del continente americano.

Por otra parte, el aumento exponencial y consecutivo de las expresiones sexodiversas en Latinoamérica en la última década no se puede comparar con el de ninguna otra zona del mundo, ya que, en menos de 10 años, se han reconocido los derechos civiles (matrimonios o uniones de hechos) en más de un tercio de los países de una región históricamente machista y que se opuso a

determinados avances sociales y a la representación sexodiversa hasta finales de los años noventa. La idea de *un vernacular modernista* en la región se amplía en expresiones culturales cada vez más presentes que realizan propuestas interesantes que fascinan a públicos extranjeros, regionales y locales, con lo que se incentivan cambios reales en la forma de sentir la *queeridad* en la modernidad. También resulta interesante conocer la validez del paradigma queer en Latinoamérica, una región que siempre ha sido dejada a un lado de las expresiones queer más autorales .

Por todo lo expuesto, queremos explorar un cine transnacional queer en Latinoamérica desde la conceptualización desarrollada hasta este punto de la investigación. Por ello, a continuación categorizamos el cine transnacional para, posteriormente, proceder al análisis de películas representativas de esta forma de expresar la sexodiversidad en la región de interés para este trabajo. Igualmente, queremos evaluar en qué medida las formas de financiación transnacional (coproducciones, ayudas regionales o transnacionales al desarrollo o *crowdfunding*) han sido determinantes en el establecimiento de narrativas concretas híbridas y relacionadas con el queer vernacular estudiado.

Galt (2013) expresa que el fenómeno de búsqueda de nuevas subjetividades desde expresiones identitarias alternativas determina un giro en la producción del cine independiente mundial hacia lo queer (p.62); por tanto, podríamos decir que lo queer está de moda. Como hemos señalado anteriormente, la expresión queer consigue en lo transnacional un baluarte importante para su desarrollo en Oriente, un cine independiente que viaja, se distribuye y busca un diálogo incesante dentro y fuera de la teoría(s) queer. Son ejemplos de ello las obras de Lucía Puenzo, Lucrecia Martel o Marco Berger en Argentina, de Kárim Aïnouz en Brasil y de Julián Hernández en México, así como las de Tsia Ming-liang en Malasia-Taiwán, de Apitchatpong Weerasethakul en Tailandia, de Kut Won en Hong-Kong y de Kim Kyung-mook en Corea, a quienes pueden sumarse nombres como Mariana Rondón, Javier Fuentes-León, Diego Lerman, Julio Hernández Córdón o Lorenzo Vigas.

Como hemos expresado, lo queer ha encontrado en la deconstrucción de la expresión cultural un *canvas* de estudio desestabilizador de las sociedades que habitamos, del que se ha nutrido desde sus inicios, y lo sigue haciendo conforme evoluciona y se adapta a las nuevas formas de expresión surgidas fuera de su centro neurálgico anglocéntrico.

2.4.4. CATEGORIZACIÓN DEL CINE TRANSNACIONAL

Para el desarrollo de cualquier modelo que utilice la transnacionalidad como vehículo de análisis, se hace fundamental estudiar las diferentes fuentes teóricas que categorizan la transnacionalidad —en especial cuando ésta no es tan visible en su desarrollo narrativo— con el fin de evaluar sus posibles efectos en el discurso del texto o en la construcción narrativa de las películas. Tomando en consideración que el cine transnacional es un reciente campo de estudio, el desarrollo del mismo y su hermenéutica avanzan considerablemente debido al gran interés por conocer los efectos de esta nueva forma de crear y contar mundos desde la globalización económica y la hegemonía hollywoodense.

Diferentes estudios exploran con gran detalle estos intercambios y sus diferentes niveles, y hasta qué punto los elementos que conforman una película la definen como transnacional. Nos proponemos estudiar tales elementos para establecer conceptos teóricos que nos permitirán analizar la transnacionalidad dentro de la expresión queer. Para este fin, queremos revisar las bases teóricas que exploran los diversos enfoques de la transnacionalidad, incluidas las distintas definiciones desarrolladas por Mette Hjort (2010) y Deborah Shaw (2013a, 2013b), cuyas diversas propuestas —la primera desde su experiencia con el cine nórdico y europeo, y la segunda desde su experiencia en el cine latinoamericano— resultan útiles para un futuro análisis de la expresión transnacional. Ambas autoras comienzan a categorizar un amplio campo de estudio mediante métodos que pueden complementarse y usarse paralelamente en el estudio de discursos y de redes específicas transnacionales como sitios o puntos de ruptura de la formación transnacional que otorgan significado a la obra.

Al advertir la amplitud del discurso de lo transnacional, que complica la formación de conceptos productivos en el estudio de estas películas, Hjort (2010) afirma que es necesario desarrollar una “tipología detallada que conecte el concepto de transnacionalismo con diferentes modelos de producción

cinematográfica, motivados por inquietudes específicas y diseñados para conseguir efectos particulares”¹⁰⁰ (p.15). Un modelo así sería especialmente útil para explorar las producciones que presentan modos “no marcados” de transnacionalismo, así como para determinar el desarrollo de nuevas estrategias narrativas que puedan surgir de estas formas de expresión. A partir de esta idea, Hjort estudia distintas categorías de transnacionalismo, que no se excluyen mutuamente, para determinar de qué manera estas formas de expresión exploran los poderes involucrados en las redes transnacionales para conocer tanto su utilidad como las problemáticas a las que puedan dar lugar. Define tales categorías como sigue:

- **Transnacionalismo epifánico** (*epiphanic transnationalism*): se articulan elementos que resalten y celebren un profundo sentir nacional que se comparten con otras naciones tratando de producir una inscripción de pertenencia transnacional, como una alternativa a narrativas globalizadoras dominantes. En esta categoría se podría incluir el cine nórdico y, más recientemente, el cine latinoamericano.
- **Transnacionalismo afín** (*affinitive transnationalism*): sería el movido por el afán de comunicación con aquellos que son étnicamente afines y/o con una lengua idéntica o similar y/o una historia de interacción.
- **Transnacionalismo como construcción de un proyecto** (*milieu-building transnationalism*): describiría las iniciativas cuya prioridad es crear un ambiente propicio para realizar cine en un país o una región mediante colaboraciones transnacionales que apoyen nuevas formas de narrar. Hjort explora el ejemplo de Advance Party, una colaboración surgida con el fin de apoyar el desarrollo del estilo Dogma 95 en Escocia con Sigma (productora de Lars von Trier) allí donde no cuente con

¹⁰⁰ Cita original: “detailed typology that links the concept of transnationalism to different models of cinematic production, each motivated by specific concerns and designed to achieve particular effects”.

suficiente apoyo o cuando éste no haya conllevado una mejora de la zona.

- **Transnacionalismo oportunista** (*opportunistic transnationalism*): sería la elección de asociarse en un proyecto por razones económicas favorables para dicha colaboración, entre las cuales pueden contarse las asociaciones no naturales entre distintas culturas.
- **Transnacionalismo cosmopolita** (*cosmopolitan transnationalism*): sería el realizado por autores cosmopolitas —nacidos en un lugar pero que han estudiado o trabajado en otro o en varios países— y con un acceso privilegiado a comunidades concretas también cosmopolitas.
- **Transnacionalismo globalizante** (*globalizing transnationalism*): es el proyecto que busca, ya desde la producción, una distribución que vaya más allá de sus fronteras.
- **Transnacionalismo de autor** (*auterist transnationalism*): un caso concreto en que un director/autor establecido en su industria nacional decida, por razones artísticas y no puramente económicas, realizar algún tipo de colaboración transnacional.
- **Transnacionalismo modernizante** (*modernizing transnationalism*): aquel cuya intención es que un país o una región se modernice o se termine con ciertas antiguas jerarquías sociales locales, con el fin de que surjan sociedades civiles cada vez más democratizadas, para lo cual utiliza o se sirve de proyectos transnacionales.
- **Transnacionalismo experimental** (*experimental transnationalism*): aplica la lógica de la experimentación en la producción por motivos artísticos, políticos o culturales.

Igualmente, Deborah Shaw (2013a), desde un diálogo conceptual que intenta establecer categorías de estudio de la expresión transnacional, desarrolla un modelo categorizador pero diferenciando entre “prácticas industriales, prácticas laborales, estéticas, temas y estrategias, recepción de audiencia, preguntas éticas y recepción crítica” (p.51). Shaw enfatiza, así, los factores, las redes y/o las conexiones que puedan generar discursos dentro de una obra audiovisual y los agrupa en 15 categorías intercambiables. Estas categorías son

útiles al considerar los distintos niveles técnicos que pueden establecer algún grado de transnacionalismo desde las distintas capas o lecturas de un film determinado:

- **Modos transnacionales de producción, distribución y exhibición:** se refieren a la financiación transnacional desde coproducciones, mercados, políticas de distribución y exhibición, y el mercadeo de películas a audiencias globales que logran entrar al mercado internacional por dichas redes a pesar de la hegemonía de Hollywood. Ejemplos: *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles y Kátia Lund, 2002), *La niña Santa* (Lucrecia Martel, 2008), *XXY* (Lucía Puenzo, 2008). Alvaray (2013) indica que ciertos cines como el latinoamericano se sostienen, en gran parte, por su financiación y por la distribución de estos modos (p.68).
- **Modos transnacionales de narración:** asociados a los cines globalizadores de Hjort, es una categoría relacionada con el contenido de las películas y de las estrategias narrativas usadas para hacerlas accesibles a distintas audiencias en diversas partes del mundo. Así, estas películas pueden combinar tradiciones locales con influencias de Hollywood en producciones de alto presupuesto, como *Crouching Tiger, Hidden Dragon* (Ang Lee, 2000) o *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000), o prácticas y estructuras narrativas de cine de autor, como las obras de Carlos Reygadas o Abbas Kiarostami.
- **Películas de globalización:** exploran la globalización abiertamente dentro de sus narrativas, centradas en las formas de poder entre naciones e individuos. Shaw incluye aquellas películas que abordan lo que Zaniello (2007) denomina *nuevo orden económico* en la categoría de cintas que presentan las llamadas *narrativas de redes* (Kerr, 2010), como *In This World* (Michael Winterbottom, 2002), *The Constant Gardener* (Fernando Meirelles, 2005), *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) o *En un mundo mejor* (Susanne Bier, 2011).
- **Películas con localizaciones múltiples:** usan el cruce de fronteras para la trama y estéticas desde una mirada turista que no determina un

comentario social sobre la globalización. Ejemplos: *The Bourne Identity* (Liman, 2002), *Misión: Imposible Rogue Nation* (Christopher McQuarrie, 2015).

- **Cine exílico y diaspórico:** llamado por Hamid Naficy *cine acentuado* (2001) o *cine independiente transnacional* (2003), explora el trabajo de realizadores exiliados que expresan estas realidades en sus trabajos. Atom Egoyan, Mira Nair, Chantal Akerman, Emir Kusturica y Raúl Ruiz son realizadores que entran dentro de esta categoría.
- **Intercambio de cine y cultura:** conecta con ideas de intercambio cultural (O'Regan, 2008), lo que se incluye en la realización de textos, conceptos, prácticas cinematográficas, tecnologías de exhibición y producción, entre otros. Ejemplos: *Breaking the Waves* (Lars von Trier, 1996), *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Slumdog Millionaire* (Danny Boyle, 2009).
- **Influencias transnacionales y enfoques críticos transnacionales:** ambas categorías forman parte de otro tipo de intercambio cultural, el cual establece la relación entre los elementos intertextuales forjados en una película y entre los realizadores.
- **Prácticas de visualización transnacionales:** se refiere a la visualización de cualquier película en un contexto nacional diferente al suyo, a las estructuras de experiencias cinemáticas como puede ser el *megaplex* o a aquellas lecturas transnacionales de películas foráneas desde su público diaspórico transnacional (2013a, p.59).
- **Películas transregionales y transcomunitarias:** aquellas distribuidas y conocidas dentro de una región diaspórica o de influencia, pero no globalmente. Shaw (2013a) apunta al cine transnacional chino, indio, latinoamericano y LGBTIQ (p.60).
- **Estrellas y directores transnacionales:** en estas dos categorías se incluye a aquellos profesionales e individuos altamente mediáticos y con gran nivel de influencia que se movilizan en cines nacionales, regionales o transnacionales, como las estrellas Penélope Cruz, Antonio Banderas, Gael García Bernal o Shah Rukh Khan. En el caso de los directores,

éstos son “fluidos en el lenguaje de modos transnacionales de narración y se presentan como encarnaciones físicas del intercambio cultural”¹⁰¹ (Shaw, 2013a, p.60), al trabajar y buscar financiación en distintos contextos nacionales, como Lars von Trier, Michael Hanake, Ang Lee y Walter Salles, entre otros.

- **Éticas de transnacionalismo:** análogo al concepto de Hjort de transnacionalismo de construcción de proyecto, este modo involucra colaboraciones de financiación para la producción y distribución de un film por parte de cineastas reconocidos como productores ejecutivos, como Cuarón, Iñárritu, Almodóvar y Del Toro, con el fin de impulsar el desarrollo de nuevas narrativas y discursos que puedan fortalecer un cine nacional o regional.
- **Redes colaborativas transnacionales:** asociaciones forjadas para fortalecer y crear nuevas producciones. Shaw (2013a) explora el caso de la formación de Cha Cha Chá Films, una productora potente desde la asociación de grandes nombres como Alfonso y Carlos Cuarón, Iñárritu, Del Toro y Rodrigo García que es capaz de conseguir un presupuesto colectivo de hasta 100 millones de dólares americanos por un paquete de cinco películas y con total control creativo (p.63).
- **Películas nacionales:** aquellas películas que, aunque hechas para un consumo totalmente nacional, tienen algún alcance transregional y transcomunitario de forma puntual, pese a su limitada distribución internacional (p.64-65).

Ambas propuestas, muestran una mayor conceptualización de un proyecto transnacional que expresa su diversidad y su heterogeneidad. La propuesta de Hjort, más completa desde el análisis del discurso de cada obra y del poder político inscrito en cada forma de transnacionalismo, será útil para determinar cómo películas independientes se sirven de las diferentes estructuras para su

¹⁰¹ Cita original: “fluent in transnational modes of narration and are physical embodiments of cultural exchange”.

desarrollo y cómo éstas forman entes institucionales que se entraman en estructuras conectadas en bloques (regionales o transnacionales).

La propuesta de Shaw (2013a) se muestra de gran utilidad para determinar los distintos nexos y prácticas o espacios dentro de una producción desde los que se forjan las transnacionalidades. Será especialmente útil en el análisis de la expresión narrativa para observar cómo afectan estos elementos al desarrollo de una pieza audiovisual.

Las dos propuestas dotan de herramientas para el estudio de distintas formas de transnacionalismo, en especial de aquel transnacionalismo menor (Lieonnet y Shih, 2005), donde se establecen las bases para un transnacionalismo regional, que se serviría de “formas menos planeadas y más fragmentadas de un transnacionalismo *menor-a-menor* sin la mediación necesaria de un centro”¹⁰² (p.5).

Igualmente, se podrían explorar las consecuencias negativas de estas producciones, como, por ejemplo, el *europudding* (Hjort), producciones con la participación de capitales europeos caracterizada por un diseño caótico de transnacionalidad, comúnmente visto por la concepción de un transnacionalismo oportunista, sin un desarrollo consciente de sus flujos internos y elementos de producción. Desde este ejemplo, Hjort (2010) advierte sobre la tendencia de generalizar la productividad y las bondades de este proyecto, al afirmar que “no hay nada inherentemente virtuoso en el transnacionalismo y puede que hasta haya razones para objetar a la aplicación de algunas de sus formas”¹⁰³ (p.15). La necesidad de una conceptualización del cine transnacional radica, así, en su utilidad como un vehículo de análisis que pueda determinar nuevas expresiones críticas e innovadoras, que pueda lograr un análisis comprensivo de este proceso desde las estructuras formales que este cine ofrece.

¹⁰² Cita original: “less scripted and more scattered forms of minor-to-minor transnationalism without necessary mediation by the center”.

¹⁰³ Cita original: “there is nothing inherently virtuous about transnationalism and there may even be reason to object to some forms of transnationalism”.

Por último, consideramos esencial incluir otro tipo de intercambios transnacionales y sus nexos en nuevas formas de financiación desde el *crowdfunding*¹⁰⁴, el cual ha evolucionado de tal forma que comienza a vislumbrarse como una forma importante y generalizada en el mediano plazo de financiación de productos audiovisuales. Consideramos que esta forma de financiación es transnacional, no solo por la internacionalidad y la alta accesibilidad de las páginas de servidores distribuidos en todo el mundo desde las que se realiza —algunos de los cuales ya han sido comprados y absorbidos por otros fondos internacionales— sino, en especial, por su práctica transnacional, que ha llevado a muchos creadores y productores pequeños y medianos de diversas partes del mundo a buscar por este medio la autofinanciación de sus proyectos.

El *crowdfunding* empezó a ser considerado parte de una revolución democratizadora de realización de cine que otorga a los creadores profesionales noveles o realizadores independientes de distintas áreas organizadas un mayor acceso al capital financiero. Sin embargo, su gran popularidad en las prácticas transnacionales ha hecho que esta industria haya movido miles de millones de dólares desde su inicio. Se calcula que Kickstarter, el fondo recaudador más importante, ha recaudado más de 2.000 millones de dólares desde su fundación, más de 500 millones de dólares solo en 2014 y más de 1.000 dólares por minuto¹⁰⁵; y hasta el año 2014 financió más de 31.420 producciones audiovisuales¹⁰⁶, entre las que se cuentan películas independientes financiadas por fondos de Kickstarter, como *Ai WeiWei: Never Sorry* (Allyson Klayman,

¹⁰⁴ El llamado *crowdfunding* puede ser traducido como ‘micromecenazgo’. Sin embargo, y como se observará en la teorización desarrollada, esta práctica transnacional está superando su concepto de “micro” y “mecenaz” para convertirse en algo más complejo y estructurado. Por ello, preferiremos usar la palabra inglesa, comúnmente usada en la mayoría de los países, como en Latinoamérica y Asia.

¹⁰⁵ Publicado en junio 2015 de Pulso Social sin autor conocido. Recuperado el 15 de marzo de 2017. <http://pulsosocial.com/2015/06/04/las-10-plataformas-de-crowdfunding-mas-activas-en-latinoamerica/>

¹⁰⁶ Publicado en artículo en Sundance TV sin autor conocido. Recuperado el 15 de marzo de 2017. <http://www.sundancetv.la/festival-de-sundance/crowdfunding-para-cineastas-kickstarter-indiegogo>

2012)¹⁰⁷ o la película queer *Velociraptor* (Chucho Quintero, 2015). En Asia, también estos fondos son más comunes en países como Indonesia, Tailandia, Singapur, Malasia, China, Japón y Corea. En este último, resalta el caso de *Operation Chromite* (John H. Lee, 2016), película de un presupuesto considerable (12 millones de dólares) que recaudó medio millón de dólares con una campaña de acciones, en la que cada contribuyente recuperó el 5,6 % de su inversión (Kil, 2016)¹⁰⁸.

En general, el *crowdfunding* se encuentra en dos modalidades generales, que se subdividen en estrategias de recaudación de fondos, dependiendo de su finalidad y objetivo:

- **Crowdfunding no financiero:**

- Donaciones: recaudación sin fines de lucro desde donantes anónimos o no de la que no se espera beneficio ni para el donante ni para el productor. Esta forma de *crowdfunding* normalmente se relaciona con planes de fines sociales.
- Recompensas: posiblemente una de las formas más comunes y tradicionales de *crowdfunding* para las artes, donde la contribución se entrega a cambio de un producto promocional o un beneficio que normalmente es no económico, desde camisetas hasta agradecimientos en títulos de créditos. Se suele trabajar con objetivos, por ejemplo fijando un objetivo mínimo de dinero por recaudar (normalmente se aplica el concepto “todo o nada”). Kickstarter, una de las empresas estadounidenses más importantes de *crowdfunding*, cobra el 5 % de lo recaudado si se cumple el objetivo establecido.

¹⁰⁷ Publicado en artículo en Sundance TV sin autor conocido. Recuperado el 15 de marzo de 2017. <http://www.sundancetv.la/festival-de-sundance/crowdfunding-para-cineastas-kickstarter-indiegogo>

¹⁰⁸ Artículo publicado en *Variety* por Sonia Kil. Recuperado el 16 de marzo de 2017. <http://variety.com/2016/film/asia/busan-crowdfunding-in-the-korean-film-industry-slowly-catching-on-1201879433/>

- **Crowdfunding financiero:**

- Préstamos: una nueva industria de préstamos pequeños o medianos en línea, con diversas condiciones en función del país de origen. Ha dado lugar a la industria *crowdlending*.
- Acciones: el participante recibe un porcentaje de participación accionaria de la empresa en el proyecto definido.
- Royalties: los participantes reciben un beneficio simbólico de la contribución realizada.

Los fondos más activos y los mayores recaudadores son Kickstarter (método: recompensa por preventiva) e Indigogo (método: recompensa). En Iberoamérica destacan los siguientes fondos en activo especializados en proyectos artísticos: Verkami (España, método: recompensa), Lanzasos (España, método: recompensa), Nobleza Obliga (Argentina, método: donación), Benfeitoria (Brasil, método: recompensa), Panal de Ideas (Argentina, método: recompensa), Idea.me (Chile, método: recompensa), Broota (Chile, método: inversión), Fondeadora (fundada en México, adquirida por Kickstarter, método de recompensa), Capital Zocial (Perú, método: recompensa), PatrocinaArte.net (Venezuela, método: recompensa), Começa Aqui (Brasil, método: recompensa), La Chèvre (Colombia, método: recompensa), La incubadora (Colombia, método: recompensa), Kueski (México, método: préstamo) y muchas otras¹⁰⁹

Todas estas formas de estructuras financieras transnacionales, prácticas profesionales e intercambios culturales han establecido una base para el desarrollo de narrativas transnacionales que puedan apoyar al crecimiento de una industria regional.

¹⁰⁹ Información recaudada de Crowdfunder (sin autor conocido). Actualizada 11 de Octubre de 2013. Recuperada 15 de Marzo de 2017 <http://www.crowdfunder.com/crowdfunding-latinoamerica/>

2.4.5 LATINOAMÉRICA Y QUEERIDAD: UN NUEVO CINE HÍBRIDO QUEER

Como indicamos anteriormente, la región latinoamericana tradicionalmente ha estado relegada de las expresiones modernas de la sexodiversidad. El arraigo del mito heterocentrista y del régimen de la sexualidad en la región ha sido ampliamente aceptado y reconocido, lo que perpetuó un desarrollo marginal y limitado de la expresión sexodiversa hasta finales de los años noventa. Sin embargo, Venkatesh (2014) apunta que la visibilidad nunca fue un problema para la sexodiversidad en la región (p.4), ya que “la loca”, “el maricón”, “la marimacha” han estado presentes en el imaginario colectivo carentes de empoderamiento desde la representación del mito colectivo, habitando así en la burla y el escándalo en mitos que aún permanecen con fuerza en la región.

El Cine Maricón (Venkatesh, 2016) fue ampliamente representado en la región, en un cine de mirada cómplice heterosexual que aún permanece hoy en día en algunas producciones que apropian, reivindican y explotan sus estereotipos dentro de una expresión subcultural comercial. Un ejemplo de ello es la chilena *Lokas* (Gonzalo Justiniano, 2008). David W. Foster (2003) en *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema* hace una primera aproximación queer con la región y argumenta que existen elementos queer en ciertas obras cinematográficas fuera de diálogo global de lo queer, debido en parte a la subjetividad inscrita en este cine, que habitaba en la representación reivindicativa sin potenciar una mirada homosexual real.

Vinodh Venkatesh (2016), por su parte, explora un argumento similar, un cambio hacia un Nuevo Cine Maricón desde el año 2000, en una especie de “cine subcultural independiente” en el que se gestan nuevas *queeridades* en sintonía con algunos procesos de expresión subcultural en el mundo. Sin embargo, apoya a Foster al negar la existencia de cine queer en la región, debido, en parte, a la definición de lo queer dentro de las anglonociones de este concepto (Venkatesh, 2014), a la que ya nos hemos referido.

A lo largo de esta investigación hemos argumentado que el propio concepto de lo queer, un concepto raro, casi clasificable e incluso etéreo, ha

sufrido una gran transformación al incluir otras formas de narrar que sobrepasan sus fronteras. Especialmente en Asia, el cine queer se ha convertido en una forma de cine de autor globalizado; con expresiones diversas desde sus estéticas que, aunque no encajan en lo *angloqueer*, respetan la desestabilización de la sexualidad y del sexo a través de películas que exploran ampliamente el acto sexual, explícitamente o solo sugiriéndolo. Igualmente, su inscripción en el cine de autor hace que muchas de estas películas sean no narrativas o que su narrativa sea no lineal y que desestabilicen la narrativa y se muestren claramente queer para los parámetros anglosajones.

No obstante, volviendo a las amplias discusiones del posqueer y *del queer vernacular* de Farmer (2011), hemos observado que otra forma de ver, sentir y pensar queer se hace presente en nuevas narrativas en el globo. Esto ocurre especialmente en Latinoamérica, una región que poco explora la visibilidad de la sexualidad sexodiversa y que tiende a narrar lo sexodiverso en un cine de género; en esta región se presenta una forma impura, híbrida de lo queer, que está inscrita en cada uno de los individuos y colectivos que la conforman. Esta forma de expresión, aunque impura, forma parte de los diálogos posqueer ya explorados, desde lo que se abordan y desestabilizan con ahínco elementos como las subjetividades, el poder y el afecto.

En el cine latinoamericano queer que proponer, el afecto se presenta en los diálogos de futuridad y felicidad intrínsecas al ente queer. ¿Se puede ser queer y ser feliz? ¿Se debe ser o desear ser feliz si se es queer? La felicidad parece aún un reino sin empoderamiento para lo queer, que parece habitar en la visión negativa de Lee Edelman y su *No Future* (2004) en muchas de sus representaciones y formas de expresión. Sin embargo, parte lo queer parece desear ser feliz, en un mañana que aún no sabe cómo gestionar, y así está presente en el “proyecto en construcción” de lo queer de José Esteban Muñoz (1999, 2009).

He aquí el nuevo diálogo de lo queer, el afecto, que dominará las nuevas narrativas en un cine latinoamericano híbrido queer, sustituirá a la visibilidad sexual o el acto sexual como “requisito” queer (Schoonover y Galt, 2016, p.12);

haciendo de lo queer algo que signifique más que el sexo (De Lauretis, 2011). Igualmente, las narrativas latinoamericanas queer transnacionales narrarán otras desestabilizaciones desde géneros narrativos impuros altamente estéticos que posibilitarán el empoderamiento social.

En otro argumento necesario para este proyecto habría que incluir la financiación económica de estos proyectos que sí se inscriben mayoritariamente en lo transnacional. Las producciones queer en regiones como la latinoamericana han conseguido financiación transnacional gracias a la coproducción a través del capital privado de compañías como Deseo S. A. (España), involucrada en la realización de obras como *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) y *El último verano de la Boyita* (Julia Solomonoff, 2009), o Wanda Visión (España) y Pyramide Film (Francia), implicadas en *XXY* (Lucía Puenzo, 2007). Asimismo, las producciones queer consiguen financiación estatal de organismos regionales como Ibermedia o de fondos como Fonds Sud Cinema (Francia) o la AECID (España), así como financiación a través de festivales internacionales, como el Hubart Bals Fund (Festival de Rotterdam), Asian Cinema Fund (Festival Internacional de Pusan), Cinéfondation (Festival de Cine de Cannes), Sundance Film Institute o Cine en Construcción (Festival de San Sebastián y Cinélatino Festival de cine latinoamericano de Toulouse).

Este complejo entramado financiero, desde una transnacionalidad mayoritariamente afín aunque a veces oportunista, es transnacional esencialmente por sus modos de producción, distribución y exhibición, así como por sus intercambios culturales desde las redes transnacionales creadas por equipos de coproducción transnacional, que forjan un camino diferente para la obra audiovisual. Lucía Puenzo, en una entrevista con Goldberg (2008), lo expresaba de la siguiente forma,

Cinéfondation cambió muchas cosas. Después del apoyo de Cinéfondation, otros coproductores mayoritarios como Fonds Sud se integraron el proyecto y *XXY* cambio de arriba abajo. No hubiera sido la misma película sin este apoyo. Lo mismo sucede con el apoyo de otros fondos para el

cine, como el Hubert Bals del Festival de Cine de Róterdam: cambian el destino de una película¹¹⁰ (Goldbarg, 2008).

Como es de esperar, existen grandes debates relacionados con la relación entre el cine de cinematografías emergentes y la financiación por agencias internacionales o capital privados mediante la coproducción. Como ya vimos, Ross (2011) afirma que existe una tendencia neocolonialista a ver, producir y exhibir dentro de las organizaciones de cine hacia estos cines identitarios emergentes (p.262), sugiriendo que los tropos recurrentes de películas apoyadas por fondos europeos para el desarrollo son la pobreza, el subdesarrollo, el crimen y la violencia, lo que a su vez podría justificar la financiación por parte de agencias para la cooperación, como Fonds Sud Cinéma o Ibermedia, para contribuir en zonas en vías de desarrollo, aunque esto perpetúe una imagen “orientalista” del mundo no occidental.

Igualmente, Libia Villazana (2009) argumenta que los fondos regionales para la construcción, como es Ibermedia, favorecen en su balanza mucho más a España, país que asume un rol hegemónico dentro de la región. Falicov (2012), por su parte, habla de los beneficios considerables de Ibermedia, donde España contribuye mayormente al fondo desde su agencia de cooperación AECID, si bien habla de un paternalismo inspirado por su inflexible burocracia interna y reforzado por un sentir neocolonialista (para Falicov infundado) por parte de sus pares latinoamericanos, que creen que existe un mecanismo de democracia interna efectiva dentro de la organización (p.310-312).

110 Acceso desde: Cita original: “Cinéfondation changed a lot of thinks (sic.). Then after the support from Cinéfondation, other major co-producers like Fonds Sud came to the Project and XXY was turned around. It wouldn’t have been the same without that support” The same happens with the support of other film funds like Huber Bals (sic.) from Rotterdam Film Festival: the change the destiny of a film (Goldbarg, 2008) <http://pablogoldbarg.blogspot.com.es/2008/04/interview-with-luca-puenzo-xyy.html> Recuperado el 04 de enero 2017

A pesar de entender las limitaciones de estos modelos, que pueden crear imágenes orientalistas y una mayoritaria hegemonía occidental de fondos europeos, como es el caso de Ibermedia, concordamos con Shaw en que este transnacionalismo puede beneficiar a nuevas expresiones identitarias y que ha transformado obras como *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) o *La niña santa* (Lucrecia Martel, 2004) en productos muy distintos a los que hubieran sido sin esas plataformas transnacionales, pues habrían quedado especialmente limitados en su distribución nacional, regional e internacional.

Por último, consideramos que estas plataformas dan posibilidad de realizar nuevas inscripciones que causen visibilidad en una región que, hace relativamente poco tiempo, pasó de estar desierta de expresión sexodiversa a ser una región pujante con nuevas propuestas identitarias y narrativas. Creemos, apoyando el argumento de Shaw (2013b), que estas plataformas han permitido a muchos artistas explorar sus verdades subjetivas, con las que también interpelan a nuevas audiencias, y que han contribuido a la constitución de un cine queer latinoamericano desde un “proyecto transhispánico” (D’Lugo, 2013) o “translatinoamericano”, lo que ayudará a la integración cultural de la región.

Estos proyectos abrirían un diálogo constructivo entre sus poblaciones inscritas en los *vernaculares modernos* y explorarían nuevos afectos e identidades, lo que potenciaría la expresión artística de la región y la vida de millones de individuos sexodiversos, que quieren verse representados e interpelados en historias que los representen. Igualmente, el crecimiento de un cine latinoamericano queer crearía un diálogo social y académico queer global más rico y complejo que contribuiría al análisis de las narrativas transnacionales y queer, especialmente en idiomas ajenos al inglés y alejados de las academias anglosajonas.

2.5. CONCLUSIONES PARTICULARES: HACIA UN MODELO TRANSNACIONAL QUEER MODERNO

Queremos proponer un modelo transnacional queer a partir de la teoría de Brett Farmer (2011) y de su llamado *queer vernacular* -construidos, a su vez, desde las ideas de Miriam Hansen (1999) de modernismo vernacular- que sirva para el análisis de nuevos textos inscritos en debates posmodernos de la *queeridad*. Este nuevo modelo abarcará un estudio sobre la transnacionalidad sobre la expresión narrativa surgida de los intercambios transnacionales del cine latinoamericano queer realizados mediante la producción y la distribución transnacionales. Las conexiones, los flujos de ideas y las nuevas narrativas surgidas de estos intercambios de profesionales y capital financiero, productos de una inscripción moderna y un diálogo transnacional del cine latinoamericano con otras regiones cinematográficas, aportarán nuevas ideas sobre el lenguaje cinematográfico en diversos textos audiovisuales, que utilizan la expresión queer como síntoma de modernidad.

Analizaremos este concepto como parte de discursos que logran traducir la misma idea de modernidad y sexualidad desde conceptos y formas legibles y accesibles en el texto (Farmer, 2011, p.84), plasmados como reflejo y síntoma del mundo altamente conectado en el que vivimos. Estas estrategias lograrían activar narrativas críticas y potencialmente transformadoras, más allá de Europa y Norteamérica, al inscribir nuevos significados de y desde lo queer. Así, se plasmarán nuevas identidades sexuales desde una agencia social activa en el texto que afectará directamente a la vida de los individuos y colectivos sexodiversos.

Desde estas conceptualizaciones, queremos explorar cómo y en qué procesos se ha inscrito la expresión transnacional como vernáculo de lo queer para forjar una nueva forma de expresión sexodiversa. Ésta se desarrollaría de forma autónoma e independiente, superando las redes comerciales establecidas, hasta forjar en el imaginario colectivo o vernáculo construcciones narrativas

híbridas provenientes de diversos territorios y realidades mezcladas de manera desordenada y desjerarquizada que consolidarían un nuevo cine queer sincrético y propio, que llamaremos *cine queer transnacional*, altamente híbrido e independiente de las primeras concepciones anglocéntricas de lo queer.

Estas nuevas inscripciones utilizan los nexos transnacionales como un *canvas* de expresión de una nueva manera de sentir lo queer, desde un diálogo multivocal a escala global y transnacional, y (pos)moderno. Para ello, este cine utiliza la desfocalización del significante sexodiverso y el ímpetu queer a la hora de desestabilizar normativas sociales y estéticas como parte de la esencia queer occidental, pero incluye visiones de hacer mundo provenientes de otras latitudes subculturales, que lo enriquecen, como reflejos híbridos de una sociedad transnacional en construcción.

Lo transnacional se propone como una apertura a la experiencia queer y a la formación de nuevos mundos e inscripciones identitarias. Se narra la experiencia sensorial del ser moderno durante esta época de globalización económica y de “crisis de la modernidad”. Se insta a que lo queer se nutra de estos intercambios en sus debates sobre qué es ser queer, a través de su evolución desde la hibridez hacia una experiencia que traspase sus orígenes y su visión anglocéntrica del ser y existir. Igualmente, se considera que lo transnacional se nutrirá de lo queer, de sus desestabilizaciones y de sus espacios desidentificados, que crean diásporas de diásporas, hasta evolucionar en nuevas formas de inscribir una conceptualización de un cine transnacional de nuevas subjetividades y realidades.

Asimismo, lo queer, como reflejo de transnacionalidades e inscrito dentro de un sistema económico y social, tiene la oportunidad de promover cambios sociales al activar la imaginación de nuevos mundos portadores de un proyecto que determine qué significa *ser o hacer queer*. Lo transnacional, junto con lo queer, se inscribe dentro del sistema económico, social, político, histórico y cultural operante, con el objetivo de cuestionar, desestabilizar subjetividades y reinscribir aquellos discursos limitantes para el desarrollo individual y del colectivo sexodiverso.

El objetivo de cuestionar estos sistemas tendría como consecuencia el surgimiento de nuevas formas híbridas inscritas globalmente, con el fin de narrar la sexodiversidad y la diferencia en general. Y el cine, forma moderna del arte por excelencia, participa de forma activa en la construcción de estas nuevas realidades, más allá de los espacios académicos y subculturales, como vehículo y testigo principal para la transformación individual y colectiva local, nacional, regional y global.

Sin embargo, la propia hibridez, como característica propia de los intercambios culturales desjerarquizados y desordenados (y propios de este cine independiente), crea nuevas construcciones rizomáticas en las ideas, las relaciones, las estructuras financieras y los intercambios. Esto potencia una estructura particular para la creación de estrategias, ricas en estrategias narrativas y discursos propios de cada localidad o región y sus peculiares intercambios.

De hecho, el nuevo cine transnacional queer propuesto, como hemos visto, es una realidad en países asiáticos que llevan casi dos décadas de expresión e intercambios sexodiversos desde estrategias de cine queer, con presencia en festivales internacionales, en los que maravillan a audiencias con sus propuestas inscritas más allá de una construcción anglocéntrica, tanto por su discurso como por su estética. Es más, debemos acotar que gran parte de la bibliografía obtenida para la valoración y creación de un modelo para el cine latinoamericano proviene, precisamente, de los estudios transnacionales de un cine queer asiático subregional con características propias que ha logrado forjarse dentro del vernáculo queer moderno.

De esta manera, proponemos un modelo de cine transnacional queer para el cine latinoamericano a partir de la experiencia asiática, ya que ésta ha enfocado su crecimiento a la inscripción de un paisaje regional efectivo, a pesar de la gran diferencia histórica y cultural de los países que integran Asia. Así, consideramos que este ejemplo y los relevantes avances para la integración cultural latinoamericana en la última década son útiles para el estudio de una inscripción queer latinoamericana. Será labor de esta investigación determinar

qué tanto se inscribe en este discurso el cine latinoamericano y cuáles son sus especificidades que lo hacen único dentro de su hibridez.

El primer elemento que cabe resaltar de este cine propuesto es la escasa visibilidad del acto sexual. Éste es representado, relatado y sugerido como su par anglosajón pero de una manera mucho menos focalizada. Igualmente, la revelación y la visibilización de la orientación sexual como marcadores de la identidad diferenciadora son escasas y están ampliamente desfocalizadas. Precisamente, este elemento característico ha sido objeto de debate sobre hasta qué punto puede ser queer este cine sin sexo ni visibilidad identitaria. No obstante, una ausencia perfilada y justificada puede fácilmente ser una inscripción discursiva sobre el mismo sexo e inclusive podría ser una forma de desestabilización en el texto, si se conjuga con otros elementos, como podrían ser afectos contruidos desordenada, inesperada y desjerarquizadamente. Este cine, pues, tiende a alejarse de las etiquetas normativas (tanto heteronormativas como homonormativas) para crear nuevas formas de representar la sexodiversidad que puedan incluir nuevas identidades o identidades existentes desde nuevas denominaciones no representadas. Así, las etiquetas subculturales pierden valor identitario y se prima el “hacer” sobre el “ser”.

En cuanto a la estructura narrativa, el cine transnacional queer tiende a desestabilizarla. Se observa en el cine queer asiático, que prefiere narrativas no lineales y atemporales, como formas alternativas estéticas y desestabilizadoras, al construir un tono narrativo propio. Estas estrategias también servirían para inscribir *transglocalidad* en el discurso, ya que desestabilizarían también elementos como las expresiones temporales, para emplear formas más autóctonas que evitan una concepción del tiempo lineal, secuencial y cronológico. Sin embargo, sospechamos que el cine latinoamericano hace un uso distinto de la dimensión temporal, con lo que se alejaría de su par asiático en este aspecto. De ahí que éste se profile como un objetivo principal de la investigación para determinar la construcción narrativa del tiempo y su desestabilización temporal.

El uso de los espacios es otra característica de este cine queer transnacional. Los espacios preferidos son liminales y extremos, muchas veces

alegóricos y modernos, como reflejo del estado psicosocial del personaje. Estos espacios también se usan para narrar tanto movimientos geográficos como la migración como la movilidad temporal en el texto. No obstante, este cine también se inscribe en historias *glocalistas*, o locales, presentes en los debates sobre la desestabilización modernista de los espacios en una relación de dicotomía (interior-exterior, urbano-rural, natural-artificial), de modo que son suficientemente universales como para interpelar a públicos de otras realidades, que las entenderán y se sentirán identificados con ellas. En resumen, a pesar de describir realidades específicas locales, las propuestas de este cine y sus sensibilidades son universales dentro del lenguaje cinematográfico, ya que muestran problemas e inquietudes similares a las existentes en otras regiones del mundo. Finalmente, los espacios son preferentemente urbanos, con la finalidad de representar la modernidad y desestabilizarla. Tales espacios existirían o en oposición a los personajes que los habitan, o en oposición al paisaje natural, el gran desestabilizador de la modernidad. Estos espacios resultan los más adecuados para narrar opresiones y traumas desde una visión límite claustrofóbica o agorafóbica de ellos.

Además, la conjugación del tiempo y el espacio ofrece la posibilidad de desconstruir las jerarquías de lo moderno, que parece estar anclado a estos dos valores, desestabilizando la dimensión tiempo-espacio para crear una línea espaciotemporal entre lo urbano y lo rural, y entre el presente, el pasado y el futuro, con potencial creador de melancolías y ansiedades futuras.

En el caso de los personajes representados en el cine queer asiático, son frecuentes los personajes introspectivos, callados, melancólicos o flemáticos, calculadores y a veces promiscuos que buscan afectos en lugares equivocados. Tienden a ser personajes disfóricos representados en narrativas subjetivas a través de acciones basadas en su estado opresivo, que habitan textos diaspóricos y que evolucionan en éstos hacia un final distélico o atélico, como representación de ese estado tímico de gran ansiedad o melancolía.

Este cine, aunque híbrido y en diálogo transnacional con otras áreas del mundo, logra crear una identidad regional propia al desarrollar estrategias y

estructuras que lo definen. Por último, este cine es construido para públicos transnacionales mediante coproducciones internacionales que cuentan con apoyo de sistemas de financiación de cooperación internacional y que buscan apelar a un público mayoritariamente europeo. Así, su hibridez tiene que compensarse de tal manera que logre, por un lado, apelar a un público interesado y curioso, mayoritariamente europeo pero contenedor de especificidades propias de su región, y por otro, atraer a públicos especializados gracias a la singularidad que puede ofrecer.

Después de lo expuesto y establecidas las bases de nuestra investigación, queremos empezar a construir un modelo en torno a la siguiente pregunta: ¿puede el cine latinoamericano ser realmente queer?

Como hemos cubierto en la sección anterior, diversas voces han alertado de la ausencia de un cine estructural queer, a pesar de la existencia de elementos que reflejan *queeridad* en este cine, especialmente por su profunda inscripción en el llamado *Cine Maricón* (Venkatesh, 2014, 2016) y por la arraigada homofobia de una sociedad que silenciaba un discurso en primera persona inscrito en la discusión global de un cine queer.

Sin embargo, consideramos que en la última década se ha producido una transformación de este cine, inspirada y aupada por el fortalecimiento de estructuras regionales de financiación y distribución, al igual que un mayor avance social sobre la sexodiversidad en la región.

A pesar de este crecimiento, ciertos autores, como Venkatesh (2014) y Foster (2003, 2009), siguen alertando ante un cine queer transnacional regional. Argumentan, por ejemplo, que este cine presenta unas especificidades únicas en su construcción alejadas no solo de la estética queer sino también y en especial de un contenido queer que busca la desestabilización de la sexualidad de lo queer de tradición anglosajona, como “todo aquello que instaure una postura desafiante a la heteronormatividad patriarcal” (Foster, 2009, p.197); esto incluye la explotación de la promiscuidad y la representación de la prostitución y de amores lujuriosos no normativos en la moral, entre otros temas.

Debemos aclarar, tal como ha sido expresado a lo largo del marco teórico, que concordamos con no incluir las representaciones que llamaremos *queer latinoamericanas* en dicha definición. Sin embargo, ya hemos mostrado previamente la evolución de las definiciones queer desde el diálogo de lo posqueer. Por ello argumentamos que el cine latinoamericano puede considerarse dentro de la representación queer siempre y cuando desestabilice más de uno de los puntos señalados anteriormente, esto es, afecto, temporalidad, desconstrucción, jerarquía, identidad y sexualidad. Estas definiciones muestran una inscripción híbrida de los diálogos transnacionales (pos)modernos de lo queer en la que el cine latinoamericano sí participa.

Desde expresiones tan tempranas como *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002), el cine latinoamericano comenzó a inscribirse en una *queeridad* global, en la que muestra su hibridez con características del llamado *diálogo Sur-Sur*, que actualmente es transnacional. Por tanto, argumentamos que no solo existe un cine queer latinoamericano vibrante y creativo, sino que, además, se trata de un cine arte/cine independiente global que ha sido capaz de labrar una nueva cosmovisión de lo queer que, a la vez, ha contribuido a la construcción del mismo proyecto de futuridad queer.

Igualmente, haciendo uso de los canales de producción y distribución transnacional de este tipo de cine, el paisaje queer latinoamericano ha creado nuevos diálogos en la forma de hacer cine transnacional, contribuyendo a su vez al desarrollo de esta disciplina académica, cada vez más relevante en la producción y distribución de un cine con vocación global.

Las obras a las que nos referimos han estado presentes, durante los últimos años, en los grandes festivales de cine internacional: *Desde allá* (Lorenzo Vigas, 2015; León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia, 2015); *Pelo malo* (Mariana Rondón, 2013; Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 2013); *XXY* (Lucía Puenzo, 2007; Mejor Película Extranjera de Habla Hispana en los Premios Goya, 2007); *Tan de repente* (Diego Lerman, 2002; Premio Don Quijote del Festival Internacional de Cine de Locarno) y *Praia do Futuro* (Karim Aïnouz, 2014; Premio Sebastiane del Festival

Internacional de Cine de San Sebastián, 2014) son algunos títulos reconocidos en tales festivales, por no mencionar las muchas otras cintas que han resultado nominadas a importantes premios.

Además, este cine ha sido objeto de constante estudio por académicos que lo han definido como queer y transnacional (Shaw, 2013b; Rich, 2013; Galt, 2013; Schoonover y Galt, 2016), lo que muestra que se trata de la base de un estudio de reciente incorporación pero cada vez más aceptado por su academia.

Por todo lo hasta aquí argumentado, consideramos importante la formación de un modelo de análisis de lo queer transnacional, como propuesta no excluyente pero alternativa a lo queer anglosajón que explore los tres elementos de análisis narrativo (personajes, espacio y tiempo) desde las siguientes nuevas definiciones de *queer* y de *transnacional*. Especificaremos estas definiciones en relación con nuestro objeto de estudio, el cine latinoamericano, e investigaremos, además, las características de la expresión de este cine *transregional*, específicas de un modelo institucional que potencia la región como una zona de vernáculo queer, tal como sucede en Asia, donde el cine se inscribe desde lo queer para fomentar otras formas de expresión de nuevas identidades sexodiversas.

Para ello, necesitamos determinar definiciones de lo queer que resulten funcionales para el nuevo concepto propuesto, incluido en los debates posqueer sobre desidentificación, afecto, liminalidad e identificación de nuevas identidades:

1. Lo queer y la *queeridad* son la fuerza desestabilizadora de la expresión sexual socionormativa, y esta norma puede ser heteronormativa u homonormativa. Lo queer no limita la identidad a la expresión de sus formas establecidas (gay, lesbiana, bisexual, intersexualidad, transexual, ambiguo, heterosexual) sino que reconoce cualquier otra identidad u otra forma de expresión de la sexualidad humana que pueda ser oprimida por el régimen de sexualidad vigente.
2. La definición de queer que exploraremos tendrá una inscripción de la sexualidad más compleja que el propio significante de la sexualidad. Lo

queer explora una inscripción de la sexualidad que supera el sexo como único ente desestabilizador (De Lauretis, 2011); indaga sobre otros elementos que forman parte de los diálogos queer: la desestabilización del afecto, la desconstrucción de las relaciones de poder jerarquizadas, la desestabilización de los tiempos crononormativos y un proyecto de futuridad, en oposición a la *sinthomosexualidad* de Edelman (2004) y su inherente negatividad.

3. La *queeridad* en el cine transnacional, al contrario del propuesto en el modelo anglosajón, explora la búsqueda de toda característica desestabilizadora en cualquier film, ya sean películas transgresoras o *avant-garde*, formas de expresión popular o géneros comunes, siempre y cuando se inscriba la definición anterior. En el cine, lo queer, al ser un elemento desestabilizador en constante movimiento, carece de estéticas o estrategias fijas que lo definan: lo queer es queer por su contenido, no por su estética.
4. Los diálogos queer explorados en esta investigación transnacional pueden basarse en los estudios de la teoría queer, pero tienden a sobrepasarla y a situarse dentro del diálogo posqueer moderno, inscrito profundamente en las sociedades modernas y en su vernáculo, al cual pertenecerían los agentes generadores de *queeridad*, más allá de la academia: realizadores, escritores, actores, individuos con vidas queer sexodiversos o heterosexuales, activistas y ambiguos, entre otros.
5. La *queeridad* transnacional tiende a formar parte de un diálogo transnacional y global en el que es posible explorar agendas de derechos humanos o políticas activistas globalizadas. Busca conexiones de movilidad y comunicación para ser desestabilizadas y se enfoca en el origen social y financiero de estas redes con el fin de incluirse en

diálogos fronterizos, diaspóricos o liminales, entre otros, que son propios de una modernidad “en contrapunto” (García Canclini, 2001).

6. Lo queer transnacional, como forma paralela al denominado *cine acentuado* (Nacify, 2001), no tiene que salir de un contexto nacional para activarse. Éste puede incluir movimientos locales o intranacionales, siempre y cuando estén conjugados con una concepción o un diálogo *glocalista* que muestre especificidades del vernáculo (ser y sentirse) queer desde su realidad específica y que tienden a diferir de otras expresiones regionales.
7. Lo queer transnacional tiende a organizarse por niveles desjerarquizados que conjugan espacios locales, nacionales, regionales, transnacionales y globales entre sí.

Igualmente, desde estas expresiones de *queeridad* que difieren de los discursos globalizadores desde un discurso anglocéntrico, se explorará un cine queer transnacional, que inscribirá su ser y su sentir transnacional de la siguiente manera:

1. El cine queer transnacional muestra discursos híbridos inscribiendo las especificidades locales con las globales, nacionales, transnacionales y regionales.
2. El cine queer tiende a explorar formas diaspóricas de la expresión narrativa en estrategias derivadas del trato dado a los personajes y los espacios referenciales o en acciones resolutivas. Se tiende a explorar espacios y miradas íntimas de lo que significa ser queer.
3. El cine queer es, igualmente, empático con la mirada queer del protagonista y con su deseo, lo que normalmente se expresa desde la

subversión en su entorno. Las imágenes suelen estar construidas a partir de características táctiles que construyen diálogos queer basados en los afectos, la temporalidad, la desconstrucción jerárquica o la construcción de nuevas identidades, lo que tiende a acercarnos a la mirada queer del protagonista.

4. Estas narrativas tienden a desestabilizar identidades preestablecidas y las categorizaciones que las definen, explorando así indefiniciones de identidad o expresión sexual o naturalizaciones del comportamiento sexual, las cuales se presentan sin etiquetas. Así, se desestabilizan etiquetas normativas subculturales como *gay*, *lésbico*, *bisexual* *transexual* o *intersexual* y los comportamientos asociados a ellas, y tienen a ser ambiguas en tales conductas.
5. Lo queer se inclina a establecer una mirada asociada al placer del voyeurista, creando una mirada sexualizada de la identidad y su representación. Sin embargo, su expresión transnacional tiende a explorar una desestabilización de la sexualidad menos basada en el sexo. Según Schoonover y Galt (2016), la sexualización de la imagen queer está basada en el privilegio occidental de la visibilidad. Esto muchas veces no existe en sociedades altamente represivas con demostraciones de afecto queer (p.12) o con cualquier afecto en general, como ocurre en Asia. Así, la *queeridad* tiende a ser más conservadora con la visibilidad de la expresión, aunque sin invisibilizarla del todo. Comúnmente, la representación del afecto sexual es sustituida por la representación y la desestabilización de sentimientos y afectos queer.
6. Sin embargo, estas películas deben presentar nuevas formas de sentir la sexualidad, la identidad/orientación sexual y/o la inscripción sociosexual del individuo, y tienden a subvertir la moralidad de sus personajes.

7. Aunque suele inscribirse en discursos del tercer cine o cine de autor, el cine queer transnacional explora y utiliza cualquier género o discurso para desestabilizarlo. La hibridez de formas del discurso es común en estas obras. Estas películas muestran híbridos en la resolución de la trama, en el proyecto establecido, en la caracterización del personaje, en la representación de los espacios, los tiempos y las acciones o en el tono narrativo, o en la propuesta general. Puede encontrarse *queeridad* dentro de géneros clásicos, aunque existe más una tendencia a la experimentación con géneros en piezas de cine independiente de presupuesto bajo o medio.
8. El cine queer tiende a expresar una transnacionalidad por afinidad desde estrategias financieras de producción y distribución transregionales que forman bloques regionales creadores de discursos (entre países o regiones relativamente homogéneas o con alguna característica cultural y/o sociohistórica en común) llamados *queerscapes* (Yue, 2014) o *paisajes queer*. Estos bloques determinan construcciones concretas con un grado de especificidad regional particular que los distingue de otras zonas o los identifica, por afinidad sociocultural, con el país de origen de la producción audiovisual. Este elemento resulta fundamental para estrategias de distribución dirigidas a un público subregional, para el intercambio cultural regional entre los profesionales de una región y para las políticas culturales regionales que determinen el tipo de discurso que quieren financiar.
9. Muchas de estas películas tienden a necesitar un esquema de financiación internacional mixto para que su realización sea viable; así, buscan la coproducción o la distribución por parte de organismos internacionales, lo cual puede afectar a la construcción del discurso con el fin de crear películas que puedan apelar a una audiencia más amplia y transnacional. Estas producciones internacionales cuentan con fondos

europeos y norteamericanos para el desarrollo de obras cinematográficas estatales, provenientes de instituciones como la Agencia Española de Cooperación (AECID) o el Fond Suds Cinéma (financiado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y el Ministerio de Cultura de Francia), o de programas ligados a festivales internacionales de cine independiente/cine arte global, como Cine en Construcción/Cinéma en Construction (Festival de Cine Internacional de San Sebastián/Rencontres de Toulouse), Hubert Bals Fund (Festival Internacional de Cine de Rotterdam), Cinéfondation (Festival de Cannes) o World Cinema Fund (Berlinale).

10. A pesar de su enfoque local, las historias tienden a explorar un diálogo transnacional de personajes que son ciudadanos de un mundo que supera las fronteras físicas y morales. Esto inscribe a este cine en el vernáculo de un queer transnacional.

3 DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

3.1 DEFINICIÓN DEL OBJETO

El objeto de estudio de la siguiente investigación nos llevará a analizar la expresión cinematográfica queer en Latinoamérica, una forma de expresión relativamente nueva en la región que nos permitirá ofrecer una imagen de los nuevos discursos contenidos dentro de la expresión sexodiversa regional. Estas forman parte de un diálogo transnacional e intrarregional que poseen características particulares y específicas que la diferencia de otras formas expresivas sexodiversas.

Abarcaremos así, la estructura narrativa de distintas obras audiovisuales con historias desarrolladas en dicha región entre el 2001 y el 2015 que presenten algún tipo de intercambio transnacional en cualquiera de nuestras definiciones ya abarcadas. La mayoría de las películas analizadas se encuentran en el período 2007 – 2015.

Enfocaremos nuestra investigación en el cine queer, ya que queremos evaluar la evolución de esta forma de expresión en regiones emergentes no occidentales. Creemos que lo queer se nutre enormemente desde las expresiones culturales inyectadas en sus teorías.

Sin embargo, no abarcaremos en esta instancia otras expresiones LGBTIQ, como las subculturales, que también gozan de un crecimiento importante en países emergentes, ya que nos interesa investigar y analizar cómo lo queer, una expresión considerada normalmente marginal y transgresora, y declarada *muerta* y *acabada* en varias ocasiones, ha conseguido revitalizarse desde la expresión transnacional y la inscripción de otras subjetividades.

Además, tomando en cuenta cómo los discursos queer han tomado al texto audiovisual como un objeto de estudio dentro de un proyecto desestabilizador que

cada vez se inscribe más transnacional, creemos que esta investigación servirá para contribuir con una amplitud de un proyecto en construcción que se aboca a construir nuevas formas de expresión e identidades sexodiversas desde el texto.

Proponemos estudiar lo transnacional como herramienta para analizar las diferentes expresiones del cine *queer* latinoamericano de las últimas dos décadas. Nos interesa este concepto y sus efectos en la creación de textos audiovisuales; sin embargo su imprecisión conceptual complicó su uso, su desarrollo y su evolución. Lo transnacional cuenta con un entramado teórico para su aplicación cinematográfica solo desde hace poco.

Por ello, en regiones como la latinoamericana, donde gran parte del cine nacional y regional se financia desde co-producciones o con ayudas transnacionales al desarrollo o de festivales internacionales (Alvaray, 2013), es fundamental la teorización de distintos enfoques de la transnacionalidad mediante el estudio de sus textos transnacionales como vehículo exploratorio para el descubrimiento de otras formas narrativas

Así, limitamos esta investigación a la cinematografía latinoamericana queer por considerarla un campo poco explorado y un ejemplo notable de evolución de discursos y prácticas transnacionales, donde las prácticas de financiación y los intercambios profesionales se han multiplicado en las últimas dos décadas. La expresión queer ha evolucionado en una región tradicionalmente opresora con la sexodiversidad, observándose un aumento en su representación.

La erupción de lo queer en Latinoamérica se presenta en la región habilitando y potenciando nuevas subjetividades. Encontramos este nuevo diálogo en historias que habilitan un queer vernacular en una región que lucha contra la exclusión y la discriminación sexodiversa, y que busca construir nuevas identidades propias desde un discurso abierto sobre la sexualidad. Además, tomando en cuenta como los discursos *queer* se han apropiado del texto audiovisual creemos que esta investigación servirá para contribuir a ampliar el *proyecto en construcción* queer, que se aboca a construir nuevas formas de expresión e identidades sexodiversas desde el texto.

Consideramos que las características híbridas de la expresión regional, llevadas desde el sincretismo, creolismo y mestizaje, característicos del ser y sentir latinoamericano, provocan debates sobre la teoría transnacional desde su enfoque regional. Además, estas discusiones se desarrollan en una región mucho más afín culturalmente que otras, lo que contribuiría a definir un proyecto común cultural que fomente la integración regional, pese a la existente conflictos políticos, sociales o históricos y desigualdades socioeconómicas.

Dentro del debate de lo queer, consideramos que lo queer latinoamericano, desde su novedad y su gran experiencia con los nexos transnacionales; inscribiría nuevas realidades de lo que se ve y se siente lo *queer* en esta región, y desde lo qué es transnacional.

Además, las políticas regionales comunes, como ayudas al desarrollo de la producción y distribución cinematográfica impulsadas por organismos regionales como *Ibermedia*, fortalecen una identidad regional. Así, se contribuye con la construcción de un proyecto *transhispánico* (que incluiría a España) que fortalece la expresión de nuevos cines desde plataformas de producción y distribución que le abren la puerta al mundo. De hecho, con la excepción de algunos fondos nacionales y de la coproducción europea o norteamericana, son las coproducciones con *Ibermedia* o coproducciones bilaterales con países como España o México, las únicas vías para la viabilidad de proyectos de cine independiente latinoamericano.

Estableceremos como objeto de estudio los textos de películas *queer* que presenten nexos transnacionales en su producción, y daremos prioridad a aquellas producciones que hayan participado en el circuito de festivales en competición. Definiremos desde la muestra a producciones como transnacionales a todas aquellas donde participe algún capital transnacional en durante su proceso de producción.

3.2 OBJETIVOS

En esta investigación, estableceremos varios objetivos troncales como base de nuestro análisis y modelo. El primer objetivo establecido en este estudio, es determinar si existe una expresión queer latinoamericana. En distintos estudios ya explorados, se ha sistemáticamente negado la existencia de un cine queer en la región. Sin embargo, después de nuestra investigación detallada de nuevas formas de posible *queeridad* en la región, potenciadas gracias al intercambio transnacional, queremos analizar si estas inscripciones pueden considerarse como parte del diálogo queer global.

Desde este objetivo en concreto, queremos determinar la idoneidad de este cine como queer valorando distintos elementos, como la representación de personajes, el análisis de las acciones narrativas referenciales y ficcionales, y el uso del espacio/tiempo en sus narrativas. Estos elementos serán contrastados con definiciones *queer anglocéntricas* y transnacionales para concluir su valor como queer.

Igualmente, queremos analizar la valoración subjetiva de la expresión sexodiversa desde este cine, especialmente si ofrece una imagen positiva, constructora de un proyecto integral, neutral o negativa; además de cómo y desde dónde se inscribe. ¿Qué estrategias usa del paradigma queer latinoamericano para la determinación de esta imagen y proyecto? Se quiere evaluar las estrategias desarrolladas para el desenlace de la acción y de la evolución de personajes.

También queremos estudiar la visibilidad de la identidad sexual y de la sexualidad per se en este texto, que en contraste con el desarrollo del cine queer anglosajón/europeo parece mucho más desfocalizado. Se compararán sus estrategias, la focalización del referente sexual y las formas diferenciadas del acto representativo sexual con otras expresiones queer. Esto igualmente nos servirá como un elemento referencial para valorar la influencia anglosajona sobre este cine.

También nos interesa especialmente las acciones diferenciales que denotan desestabilización, y para ello determinaremos como tal al afecto representado (filial, fraterno, sexual o *de amor romántico*). Igualmente consideraremos como acciones diferenciales otros baremos como la visibilidad en la identidad sexual, la opresión/agresión representada o la desestabilización de tiempos narrativos en el texto audiovisual. Queremos así analizar la inscripción de los diálogos y teorías *queer* y *posqueer*, en los textos y determinar si existe algún diálogo entre ellos, entre texto audiovisual y teoría.

Por otra parte, estamos interesados en evaluar el efecto de la transnacionalidad en el desarrollo de la trama: cómo afecta la inscripción de lo *queer* al texto, y en qué elementos puede verse representada dicha influencia transnacional (formación de personajes, construcción del espacio-tiempo, acciones diferenciales, tono, entre otros). Se evaluará la construcción de espacios liminales que recuerden al *cine acentuado* de Naficy y a la *modernidad de contrapunto* de García Canclini. También analizaremos rasgos como los espacios globalizados y las movilidades geográficas de personajes. La glocalidad y la especificidad geográfica serán otros temas a determinar, al estar inscritos dentro del diálogo transnacional *queer*.

Igualmente, queremos evaluar cómo afecta la financiación transnacional dependiendo del origen de esta al texto audiovisual. Nos parece fundamental este último punto, ya que se podría determinar qué efectos reales tiene el capital transnacional al momento de la toma de decisiones de construcciones estéticas o del discurso. Como hemos observado, existen acusaciones de orientalismo y *pornopobreza* hacia este cine desde la denuncia de la falta de equilibrio de los fondos de financiación que podría alejar a las expresiones *glocales* (globales desde a representación de temas locales) de la expresión natural del país o región determinada.

Igualmente, queremos analizar cómo determinará la construcción *queer* regional el programa de desarrollo cinematográfico en el bloque regional latinoamericano, *Ibermedia*; y su inscripción como árbitro de un posible o supuesto proyecto transhispánico (D'Lugo, 2013) en desarrollo.

Por último, pretendemos determinar el grado de hibridez de estas obras, en comparación con la definición de su contraparte asiática que determinamos en el capítulo anterior. Desde la hibridez creemos poder identificar las especificidades de este cine, que le identificará de otros cines regionales o transnacionales.

3.3 HIPÓTESIS

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos, planteamos desde esta investigación las siguientes hipótesis

1. El cine latinoamericano no solo ofrece una imagen reconocible de la expresión queer, sino forma parte de una nueva inscripción de queeridad.
2. El cine queer latinoamericano ofrece una imagen queer inscrita dentro de los diálogos transnacionales de lo queer.
3. El cine queer latinoamericanos se inscribe en la híbridez, y tendrán conceptos propios y otros compartidos con el cine queer anglosajón/europeo y asiático.
4. Lo transnacional forma parte esencial de la definición queer del cine latinoamericano.
5. El cine queer latinoamericano invisibiliza la representación de la sexualidad y tiende a no desestabilizarla.
6. El personaje queer es agente activo, en control de su propias acciones que tiende a ser inestable. El queer tiende a la disforia, vive en un mundo liminal o de doble vida.
7. El cine queer muestra una variedad de representaciones de la identidad comúnmente no representada, como transexuales e intersexuales, sin victimizarlos.

8. El cine queer latinoamericano está más abocado a la desestabilización del tiempo y el afecto que de la sexualidad
9. El núcleo familiar del protagonista está mayoritariamente desintegrado y parcialmente representado. Su función principal es desestabilizar el afecto del sexodiverso.
10. El personaje queer es exclusivamente urbano y se siente oprimido por el espacio que le rodea.
11. El protagonista queer tiene una alta movilidad geográfica aunque las historias son mayoritariamente locales. Sin embargo, el texto contará con diversos elementos transnacionales que aboquen a la glocalidad.
12. Las películas queer pueden tener un final feliz.
13. Los textos tienden a la inenteligibilidad y/o desestabilización de su estructura narrativa.
14. Existe una tendencia generalizada a realizar un cine queer latinoamericano pensado para una audiencia internacional, cuando la financiación se obtiene por fondos europeos.
15. El papel de Ibermedia tiende a crear historias más inclinadas hacia la construcción de modelos identitarios regionales.

3.4 CRITERIOS PERTENENCIA

Los criterios de pertenencia que definen una película como *queer* en nuestra investigación latinoamericana son los siguientes:

1. Debe ser de origen latinoamericano.
2. Debe haberse realizado entre el 2001 y el 2015: en fechas anteriores existe poca representación sexodiversa desde narraciones en primera persona.
3. Debe tener al menos una de las siguientes expresiones transnacionales:
 - 3.1 Presentar un transnacionalismo afín o de construcción de proyecto desde los siguientes supuestos:
 - Modos de producción/distribución transnacional.
 - Transnacionalismo afín: proyecto regional.
 - Narrativa transnacional dentro de su diégesis.
 - Ética de transnacionalismo.
 - 3.2 Tener una narrativa glocalista o transnacional.
 - 3.3 Haberse distribuido dentro del circuito de festivales internacionales o internacionalmente a públicos transnacionales.
4. Formar parte de uno de los siguientes universos queer: universo queer anglocéntrico o nuestro universo definitivo a investigar

3.4.1 UNIVERSO QUEER ANGLOCÉNTRICO

- **Consideramos universo *queer*** cualquier película inscrita dentro de los conceptos que se desarrollaran a continuación, si ha sido realizada después de 1991, tras la aparición del Nuevo Cine Queer. Anterior a esta fecha, pueden ser consideradas ***pre-queer o pioneras queer***.

- Las narrativas deben incluir protagonistas visiblemente sexodiversos, y confrontados con la sociedad por visibilizar su identidad sexual.
- Las narrativas tratan historias marginales, indefinidas, transgresoras a la heteronormatividad. Priorizan nuevas identidades y se diferencian de expresiones subculturales de género definido.
- Las narrativas incluyen personajes desidentificados con la norma sexual e inscriben su sexualidad como algo más allá del sexo.
- Son obras normalmente distéticas y dispóricas, con personajes disfóricos.
- Rechazo a la legibilidad del significante y/o construcciones desestabilizadoras de la construcción narrativa.

3.4.2 UNIVERSO DEFINITIVO: QUEER TRANSNACIONAL

- Películas no originarias de Estados Unidos y Europa, o que siendo de estos orígenes, presenta un gran intercambio transnacional, coproducciones con varios países y/o narren historias diaspóricas.
- Las narrativas pueden incluir una expresión *queer* no exclusiva a la representación sexodiversa.
- A diferencia del universo *queer* anglosajón, la visibilidad de la lucha sexual no es necesariamente explícita.
- Los espacios presentan una confrontación entre los espacios urbanos y rurales, abiertos y cerrados, caracterizando la claustrofobia del primero y el sentido natural del segundo.
- Ni lo pórico, fórico ni el telos determina necesariamente una definición de “queeridad”.
- Las historias deben expresar algún tipo de glocalización y/o narrativa transnacional.

3.5 MUESTRA

La siguiente **muestra general** se ordenará alfabéticamente, contando con 11 películas de 5 países: Argentina, Brasil, México, Perú y Venezuela. Igualmente, se indicará el país de origen, director y año de producción de cada una. Agruparemos las películas de la muestra presentada en 4 tipos de muestras dependiendo del origen de su financiación transnacional. Compararemos estas muestras para analizar elementos comunes de ciertas películas dependiendo del origen de su financiación. La categorización en un tipo de muestra no excluye a la película de ser parte de las demás muestras (una película puede ser parte de un máximo de dos muestras)

- **muestra general:** incluye 11 películas con 26 personajes.

Película	Director	Origen	Año	Personajes
BEIRA-MAR	Filipe Matzembacher y Marcio Reolon	Brasil	2015	Martin y Tomaz
CONTRACORRIENTE	Javier Fuentes-León	Perú	2009	Miguel, Santiago y Mariela
DESDE ALLÁ	Lorenzo Vigas	Venezuela	2015	Armando y Elder
EL NIÑO PEZ	Lucía Puenzo	Argentina	2009	Lala y Ailín
EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA	Julia Solomonoff	Argentina	2009	Jorgelina y Mario
PELO MALO	Mariana Rondón	Venezuela	2013	Junior y Marta
PRAIA DO FUTURO	Karim Aïnouz	Brasil	2014	Donato, Konrad y Ayrton
TAN DE REPENTE	Diego Lerman	Argentina	2004	Marcia, Mao y Lenin
TE PROMETO ANARQUÍA	Julio Hernández Cordon	México	2015	Miguel y Johnny
VELOCIRAPTOR	Chucho E. Quintero	México	2014	Álex y Diego
XXY	Lucía Puenzo	Argentina	2007	Álex, Álvaro y Kraken

Tabla 3.5.1 *Muestra general*. Fuente: Elaboración propia

- **muestra fondos internacionales:** películas que han recibido financiación de fondos internacionales (con capital europeo estatal o privado) para el desarrollo de producciones cinematográficas, como puede ser Cinéma en Construcción (Cinélatino, Rencontres de Toulouse y Festival Internacional de Cine San Sebastián), Cinéfondation (Festival de Cannes), Hubert Bals Fund (Festival de Róterdam) y el World Cinema Fund (Berlinale), en su modalidad de coproducción o distribución. Las películas que integrarán esta muestra son:

Película	Director	Fondo	Año
BEIRA-MAR	Filipe Matzembacher y Marcio Reolon	Cinéma en Construcción/ Cinélatino-Toulouse	2015
DESDE ALLÁ	Lorenzo Vigas	Cinéma en Construcción/ Cinélatino-Toulouse	2015
PELO MALO	Mariana Rondón	World Cinema Fund	2013
TE PROMETO ANARQUÍA	Julio Hernández Cordon	World Cinema Fund	2015
TAN DE REPENTE	Diego Lerman	Hubert Bals Fund	2004
XXY	Lucía Puenzo	Cinéfondation	2007

Tabla 3.5.2 Muestra FONDOS INTERNACIONALES. Fuente: Elaboración propia

- **muestra fondos regionales (Programa Ibermedia):** películas financiadas por fondos de coproducción por el sistema de financiación regional Ibermedia que incluye países latinoamericanos, España y Portugal. Incluiremos a las siguientes películas:

Película	Director	Fondo	Año
CONTRACORRIENTE	Javier Fuentes-León	PROGRAMA IBERMEDIA	2009
EL NIÑO PEZ	Lucía Puenzo	PROGRAMA IBERMEDIA	2009
EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA	Julia Solomonoff	PROGRAMA IBERMEDIA	2009
PELO MALO	Mariana Rondón	PROGRAMA IBERMEDIA	2013

Tabla 3.5.3 *Muestra IBERMEDIA*. Fuente: Elaboración propia

- **muestra coproducciones (no Ibermedia):** agrupa a países que no conforman el grupo de financiación regional Ibermedia pero integran convenios de coproducción internacional con otras regiones, convenios bilaterales con otros países latinoamericanos y financiación nacional estatal o de capital privado.

Película	Director	Fondo	Año
DESDE ALLA	Lorenzo Vigas	Coprod. NO IBERMEDIA	2015
PRAIA DO FUTURO	Karim Aïnouz	Coprod. NO IBERMEDIA	2014
TE PROMETO ANARQUÍA	Julio Hernández-Cordón	Coprod. NO IBERMEDIA	2015
XXY	Lucía Puenzo	Coprod. NO IBERMEDIA	2007

Tabla 3.5.4 *Muestra NO IBERMEDIA*. Fuente: Elaboración propia

- **muestra nacional mixto** (películas nacionales con capital transnacional minoritario): películas de cine nacional que han usado canales mixtos transnacionales para terminar de financiar sus producciones. Dichos capitales mixtos puede incluir alguna ayuda minoritaria de las anteriores u otro sistema de financiación como *el crowdfunding*.

Película	Director	Fondo	Año
BEIRA-MAR	Filipe Matzembacher y Marcio Reolon	Nacional/Cinéma en Construcción	2015
VELOCIRAPTOR	Chucho Quintero	Nacional/Crowdfunding	2014

Tabla 3.5.5 *Muestra NACIONAL MIXTO*. Fuente: Elaboración propia

3.6 MODELO DE ANÁLISIS

Modelo mixto de análisis cuantitativo y cualitativo de las muestras. Desde el estudio cuantitativo, analizaremos los resultados provenientes de la cuantificación de datos obtenidos desde parámetros establecidos que definan la película estudiada desde su personaje, sus acciones, el tiempo y el espacio utilizado.

Los rasgos a utilizar en dicho parámetro serán aquellos considerados útiles para la elaboración de un estudio de los elementos que puedan marcar rasgos *queer* y transnacionales dentro de la muestra seleccionada. Determinaremos elementos identificadores de cada película que describan personajes únicos y desarrollen su discurso dentro de una serie de acciones, espacio y tiempo determinado.

Dicha información, también proporcionará datos valiosos sobre las tendencias de los entramados y vínculos transnacionales que utilizan estas películas para su producción y distribución.

Por su parte, el análisis cualitativo será aplicado a otros aspectos cuyo análisis cuantitativo no pueda demostrar desde el análisis directo. Así se usará un plano más valorativo de cuestiones como rasgos psicosociales del personajes, proyectos, acciones diferenciales, aspectos transnacionales de la producción y su efecto directo sobre el discurso de la película, entre otros.

De esta manera, la siguiente investigación desarrollará:

- un primer análisis de personajes desde un método cuantitativo y cualitativo del texto.
- un análisis cuantitativo y cualitativo de elementos del discurso como acciones espacio, tiempo y espacio.
- un análisis comparativo de los resultados agrupados según el origen de sus coproducciones/financiación internacional en cada elemento del discurso.
- una conclusión general y contraste de hipótesis.

Para la muestra se seleccionarán 11 películas sexodiversas *queer* de varios países latinoamericanos con personajes sexodiversos y no sexodiversos. Analizaremos la construcción de sus personajes, tiempo y el espacio, así como la acción diferencial evaluada en esta investigación. Además, para el desarrollo de esta muestra, contaremos con la realización de 4 tipos de muestras distintas explicadas anteriormente, agrupadas según el origen de su financiación transnacional.

Con ese objetivo, seleccionaremos 26 personajes de estas 11 películas y los valoraremos desde signos narrativos determinados por esta investigación y en un conjunción con otros elementos del texto. A través de los personajes, analizaremos elementos de caracterización física representada, así como elementos relativos a su caracterización de origen social, elementos psicológicos determinantes en la representación de la visibilidad sexodiversa y otros. También analizaremos la representación de estos personajes dentro de un espacio y tiempo determinado en la narración.

Creemos fundamental que el análisis retrate las representaciones de personajes, espacios y tiempos determinantes cargados de un significante *queer*. Por eso, analizaremos en la muestra la existencia de elementos que narren la identificación de estos personajes como sexodiversos y su visibilidad social. También, exploraremos elementos que representen la sexualidad y la representación del deseo, común en representaciones transnacionales *queer* de otras regiones cinematográficas.

Igualmente, al interesarnos el discurso de la representación del afecto en las películas *queer*, ya explorados en el marco teórico, se considera necesario analizar los diversos afectos representados en la muestra. Ya que mucho de ese afecto se representa desde personajes sexodiversos y no sexodiversos por igual, incluiremos en la muestra personajes no sexodiversos en relaciones de afectos representadas, sugeridas u omitidas con personajes sexodiversos. El discurso del tiempo será otro elemento a analizar, en especial el tiempo referencial, que

incluiría otro elemento definitorio de lo *queer* en la representación transnacional.

Por último, consideramos esencial el análisis del origen de la financiación para la producción de estas películas, tanto si proviene de una coproducción, como si proviene de fondos públicos, privados o mixtos. Como explicamos en la hipótesis, consideramos que dichos elementos afectan el desarrollo del discurso de la sexodiversidad en *queer*. Así, pondremos énfasis en el tipo de coproducciones realizadas y en la recepción de fondos de ayuda para el desarrollo cinematográfico por festivales de cine como World Cinema Fund (Berlinale), Hubert Bals (Festival de Cine de Róterdam) y de fondos de cooperación internacional como Ibermedia, FondSud.

Creemos que estos datos determinarán la visión representada del afecto *queer* dentro de esta muestra; un elemento importante para la representación *queer* fuera de Occidente y dentro de un diálogo Sur-Sur. Así podríamos determinar la evolución de la representación de la sexodiversidad en la región, más allá del clásico ya explorado *Cine Maricón*.

A continuación, presentaremos el esquema del modelo a utilizar con las variables a cuantificar. En el siguiente apartado, presentaremos más información sobre el significado de cada uno de dichos baremos para detallar cómo desarrollaremos el análisis respectivo.

3.6.1. ANÁLISIS DE LA CARACTERIZACIÓN DIRECTA DEL PERSONAJE

Para el análisis de construcción de cualquier personaje cinematográfico es fundamental la cuantificación de datos que modelan a cada personaje. Al crear la plantilla de análisis, consideraremos diferentes aspectos medibles para determinar la construcción de un personaje como sexodiverso, el cuál podría señalar rasgos inscritos dentro del vernáculo queer.

Para esta investigación se analizarán 26 personajes de 11 películas seleccionadas, lo que constituye entre dos y tres personajes por película. Los personajes pueden ser sexodiversos o no pero siempre estarán en relación directa afectiva (por integración u oposición) con algún personaje sexodiverso.

La investigación contiene datos como el nombre de la película y el nombre de los personajes. El anexo incluye los datos técnicos y las sinopsis de cada película.

Listamos y exploramos ciertas características consideradas definitorias de un personaje sexodiverso queer, como la identidad sexodiversa más allá de la sexualidad a la que hace referencia de Lauretis (2011). Para ello, investigaremos la visión de cada personaje ante el afecto, los proyectos de futuro, el activismo político, la relación con otros personajes, entre otros.

3.6.1.1 Características de la apariencia física del personaje

Los rasgos seleccionados son:

EDAD: se registra la edad aproximada o declarada del personaje. Se entiende desde esta investigación, que la edad es importante por su simbolismo social dentro de la estructura jerárquica y que afecta a la relación del personaje con su entorno, específicamente con otros personajes. Igualmente, la edad podría determinar la evolución del personaje en aspectos como en la visibilidad de la sexualidad. Se divide en 6 bloques:

- **0-12:** infancia, niñez y preadolescentes
- **13-17:** adolescencia
- **18-25:** posadolescencia, se cumple la mayoría de edad. En muchos países, se considera franja de edad para la juventud, cuál denominaremos joven adulto.
- **26-40:** edad común para la independencia económica y familiar, denominada primera adultez
- **41-64:** edad común para la estabilidad social y de proyectos personales, al que denominaremos segunda adultez
- **65 o más:** aunque la edad de jubilación varía según las legislaciones nacionales, hemos escogido los 65 años como umbral para el principio de la tercera edad.

Desde este parámetro se busca establecer a qué contribuye la edad en la organización y construcción del discurso determinado en una película.

SEXO: se determina el sexo biológico del personaje socialmente caracterizado. Se divide en 4 bloques:

- **H (hombre):** la caracterización de un personaje nacido hombre.
- **M (mujer):** la caracterización de un personaje nacida mujer.
- **T (transexual):** incluye a cualquier personaje que incurra en un cambio de sexo distinto a su sexo de nacimiento, haya completado la intervención quirúrgica de reasignación de sexo o no. Un personaje transexual se representa desde la caracterización social de su sexo elegido. Puede incluir a HM (hombre a mujer) o MH (mujer a hombre).
- **I (intersexual):** la caracterización de personajes de sexo biológico indeterminado. Incluye personajes que reivindican su condición de sexodiversidad, hayan incurrido en cirugía de asignación o no. .

La importancia de este parámetro radica en determinar representaciones dónde la diferenciación del género biológico se hace importante, especialmente en narrativas reivindicativas de otras identidades sexuales, como transexuales e

intersexuales. También para aquellas películas que hagan alguna crítica a la dicotomía del régimen de la sexualidad.

COMPLEXIÓN FÍSICA: este campo incluye la clasificación de la Teoría de Krestschmer desde una tipología morfopsicológica que asocia la descripción física a la psique humana. Se divide en 4 bloques:

- **Atéticos:** presentan una estructura física proporcionada (tronco y extremidades desarrolladas, espaldas anchas). De actitud pasiva y tranquila, con un temperamento tenaz, estable y seguro.
- **Asténicos:** presentan una estructura física desproporcionada de formas delgadas y alargadas (torso estrecho, rostro alargado u ovalado, igual que pies, brazos y manos). De actitud reservada y excéntrica, tímidos, rencorosos, inadaptables y vengativos.
- **Pícnicos:** presentan una estructura redonda, compacta o rellena (piernas cortas, hombros rellenos). De actitud son prácticos y realistas, cariñosos, entusiastas, sinceros, risueños, no rencorosos.
- **Displásticos:** presentan anomalías en su estructura física, y no están catalogados en ninguna de las clasificaciones anteriores.

La utilidad de dicha clasificación radica en la asociación generalizada de estas tipologías en la representación, que son ampliamente y fácilmente asociadas por el público generalizado. Se quiere determinar hasta que punto la representación física de un personaje de estas películas está determinadas por estos parámetros.

CANÓN CLÁSICO DE BELLEZA: este campo es relevante en muchas representaciones sexodiversas, especialmente aquellas de carácter subcultural. Se divide en 3 bloques:

- **Clásicos:** aquellos personajes representados físicamente bajo parámetros de belleza y atractivo estándares (atléticos, delgados, altos, cuidadosos en su arreglo personal).

- **Atractivos no clásicos:** aquellos que a pesar de no ser representados bajos los parámetros anteriores, representan un atractivo peculiar dado sus facciones particulares (tipo de cara, ojos, cabello).
- **Poco atractivos:** aquellos que son representados con escaso o ningún atractivo físico.

Las películas sexodiversas, en especial aquellas que retratan vidas y personajes homosexuales, tienden a representar personajes de belleza clásica para contribuir con un atractivo general para su película. Se quiere evaluar si estas representaciones son comunes a la representación queer.

3.6.1.2 Características del perfil socioeconómico del personaje.

Los siguientes rasgos buscan determinar el perfil socioeconómico de un personaje. Se consideran relevantes al definir el contexto social en el que se mueven los personajes; y cómo éstos se inscriben dentro de la caracterización social trazada dentro del discurso de la obra a analizar. Se analizarán los siguientes rasgos:

NIVEL CULTURAL: incluiremos cualquier rasgo caracterizado que determine el nivel cultural y educativo del personaje, o cualquier otra característica que determine su inscripción social, más allá de su profesión, clase social económica, procedencia geográfica o etnia.

- **Alto:** se identifica con la posesión de estudios universitarios de alto nivel. Está asociado con un interés alto en actividades culturales y en su desarrollo individual dentro de temas políticos, sociales y otros.
- **Medio:** se identifica con personajes con estudios medios, bachillerato o diplomaturas. Su interés en el ámbito cultural, social, político no es alto ni es bajo.
- **Bajo:** el personaje es representado con un bajo nivel educativo y con poco interés en actividades culturales, políticas y sociales.
- **Desconocido:** el nivel cultural del personaje no es representado, ni sugerido, ni relatado en el texto audiovisual.

NIVEL SOCIOECONÓMICO: clasificación altamente usada en los análisis de personajes, se identifica el personaje dentro de los tres grupos clásicos: **alto, medio y bajo**. Es relevante para el estudio de lo queer no anglosajón, ya que lo queer normalmente inscribe una crítica social al retratar las limitaciones de estas clases sociales desde la expresión marginal.

ETNIA: para esta investigación de cine latinoamericano que incluye diversos países, orígenes y culturas, se avista como necesario evaluar si la etnia del personaje es relevante en su caracterización queer. La determinación de la etnia puede ser relevante en historias transnacionales, que pueden contener elementos como el rechazo social por origen étnico. Se determina en los siguientes bloques:

- **blanco:** personaje caracterizado de raza blanca o europea. Un personaje blanco puede incluir cierto mestizaje, siempre y cuando las características de etnia blanca sean dominantes.
- **negro:** personaje caracterizado de raza negra no mestiza.
- **asiático:** personaje de origen oriental o indio.
- **indígena:** personaje de raza indígena americana.
- **mestizo:** personaje caracterizado con mestizaje entre alguna de las razas anteriores.
- **mulato:** personaje caracterizado de tez oscura o morena.

PROCEDENCIA: para esta investigación, que abarca historias con financiación transnacional, parece necesario incluir este rasgo para determinar el número de historias que incluyen extranjeros en sus historias; y si estas tienen algún valor determinante en la formación de discursos transnacionales.

Para este valor, nos interesa mayoritariamente la movilidad geográfica nacional o transnacional. Se contrastará con aquellos personajes con ninguna movilidad que se desarrollan dentro de historias locales. Por su procedencia, agruparemos a los personajes en cuatro bloques:

- **local:** personaje que se caracteriza como local o autóctono dentro de la región geográfica (sea específica o no) en dónde es representado.
- **no local:** personaje caracterizado como nacional del país en dónde la historia es representada pero no es local en la región específica desde donde se narra la película, representado o sugerido por cualquier característica del personaje (por ejemplo, acentos).
- **extranjero:** personajes foráneos representados como originarios de otro país o región distinto al lugar de la acción. Se incluyen personajes residentes y de origen extranjero con rasgos físicos, sociales o culturales que lo denotan como extranjero.
- **Desconocido:** no se desarrolla la procedencia del personaje en cuestión.

3.6.1.3 Características de la construcción psicológica del personaje

Las siguientes características pretenden establecer la construcción psicológica del personaje dentro de la obra cinematográfica. Este elemento se considera importante en el análisis de películas queer, dado a la gran cantidad de historias íntimas de afecto, que suelen estar determinadas por el estado inicial psicológico de un personaje, y cómo este afecta el desarrollo social, afectivo y sexual del personaje en la obra. Los parámetros a analizar son los siguientes:

TIPOLOGÍA PSICOLÓGICA: en esta investigación, hemos querido utilizar categorizaciones comunes para determinar la tipología psicológica de cada personaje. Según la teoría de los humores usadas desde la antigüedad, el establecimiento de los temperamentos por parte de Hipócrates y Galeno y de Pavlov; determinan cuatro temperamentos clasificados en:

- **Sanguíneos:** categoría para describir personajes activos que toma decisiones en bases a las emociones. Comunicativos, receptivos, sensibles, hedonistas, cálidos y hablan antes de pensar.

- **Melancólico:** temperamento complejo que describe a personajes tristes y soñadores. Son perfeccionistas, abnegados, analítico, tienden a las artes e introspección; y suelen ser pesimistas y con cambios de humor bruscos.
- **Coléricos:** describe personajes con una voluntad fuerte y sentimientos impulsivos. Son de temperamento variable e inestables, prácticos, independientes, manipuladores.
- **Flemático:** describe personajes calmados, apáticos hasta templados, calculadores, racionales, tienden a demorarse en la toma de decisiones.

A su vez, estos temperamentos pueden ser: **introvertidos o extrovertidos**. Estas características serán útiles para la definición de tipos de personajes, sus relaciones, su desenvolvimiento con su entorno social y cómo desarrollan determinadas acciones.

TEMPERAMENTO AFECTIVO: como última característica de temperamento afectivo, hemos decidido utilizar la definición asociada a la categoría tímica y a la percepción que un personaje tiene sobre sí mismo y sus ciclos tímicos. La *foria* de un personaje estaría determinada con la aptitud humórica, que puede ser positiva, negativa, neutral o mixta. Así, se determina cuatro tipos de temperamentos afectivos definidos según la carga afectiva del personaje: eufórico, disfórico, afórico y cambiante. Los rasgos de relación con el entorno están centrados en los núcleos de relación fundamentales como son la familia, el trabajo y los amigos.

3.6.1.4 Caracterización sexual del personaje

En el siguiente apartado se tratará el proceso individual de la sexualidad, su aceptación y evolución individual. Estos apartados se consideran importantes por ser determinantes en la construcción psicosocial del personaje, y determinan la relación de los personajes con los afectos en su entorno. Definiremos los siguientes aspectos a analizar:

ORIENTACIÓN SEXUAL: Se determinará la orientación sexual del personaje representado desde los siguientes baremos: lesbiana (L), gay (G), bisexual (B), transexual (T), intersexual (I), ambigüedad (Amb.), heterosexualidad (Het.) o desconocida. Se hace necesario aclarar ciertas clasificaciones:

- **Lesbiana:** de sexo biológico mujer atraída sexualmente por otras mujeres.
- **Gay:** de sexo biológico hombres atraído por otros hombres.
- **Bisexuales:** atraído por ambos sexos.
- **Transexuales:** de sexo biológico de nacimiento diferente al que se siente identificados social y corporalmente. Incluye personajes con reasignación de género o no.
- **Intersexual:** de sexo biológico de nacimiento indeterminado. Puede haber sido intervenido quirúrgicamente o no.
- **Ambigüedad:** incluye personajes que reniegan y rechazan etiquetarse con una identificación sexual fija. Igualmente incluiremos personajes que empiezan a explorar su identidad sexual y están en proceso de definición.
- **Desconocida:** la orientación sexual no es representada. Esta clasificación es común entre niños que no han llegado a la pubertad.

ROL: esta categoría se presenta relevante en el tratamiento de la sexodiversidad y en las relaciones afectivas emanadas de esta, ya que son ampliamente aceptadas y utilizadas dentro de la comunidad sexodiversa como determinantes sociales y sexuales que definen relaciones afectivas.

El rol se observa así como una parte integral del personaje sexodiverso e igualmente se utilizará para determinar si en películas queer latinoamericanas se tiende a representar roles mixtos o más ambiguos, como en sus pares anglosajones.

Se definirán cinco categorías: **activo**, **pasivo**, **versátil**, **heterosexual**, **ambiguo** y **sin determinar**.

La definición de activo y pasivo, muy extendida dentro del colectivo gay, define al que penetra como activo y al penetrado como pasivo durante la relación sexual. En el caso de las lesbianas, se utilizará la misma definición, aunque la penetración no sea *fálica*. Se determinará dichas definiciones desde los actos representados y relatados en la que definan necesariamente el rol sexual en la intimidad.

Se quiere aclarar que la categoría **versátil** incluirá comportamientos sexuales que pueden ser definidos como mixtos (activo y pasivo) en el acto sexual; incluyendo diversas variantes. Se define al versátil desde su elección consciente del rol sexual. También dentro de la versatilidad, se incluirá la etiqueta “moderna” usada ampliamente dentro de la comunidad lesbiana.

Igualmente, la categoría **ambiguo** determinaría aquellas representaciones dónde no se define la caracterización fija de un personaje, un rol determinado dentro de la relación sexual, normalmente porque el personaje está explorando una nueva orientación sexual y no se representa una elección de un rol preferente. Esta categoría incluye también a personajes que se resisten a una categorización como versátil, desde una decisión consciente.

Los personajes exclusivamente **heterosexuales** se categorizarán en una definición aparte. En esta investigación, no se analizará los roles dentro de la heterosexualidad.

ASPECTOS: dentro de los roles de la sexualidad sexodiversa, existen otros aspectos que definen sexualmente al personaje además del rol. Estos aspectos definen el grado de fuerza o dinamismo durante la relación sexual y

como éstos pueden ejercer una fuente de placer. Se definirán estos aspectos de aquellas acciones representadas, relatadas y sugeridas. Se determinan cuatro rasgos a evaluar:

- **Dominante:** es el máximo grado de fuerza o intensidad en la relación sexual y lleva el control de la relación sexual exclusivamente. Este rasgo no es exclusivo para prácticas del BDSM (sadomasoquismo) sino que se expresa de manera más generalizada para explorar la esencia sexual del personaje. Cabe destacar, que la dominancia tampoco está determinada al rol sexual, ya que puede existir un personaje representado como “pasivo” y “dominante”.
- **Dinámico:** representa un grado de fuerza dentro de la relación sexual, aunque menos intenso que el dominante. Este no es comportamiento exclusivo (puede ser conjugado con otros roles) aunque se presenta con tendencia a ser mayoritario.
- **No dinámico:** representa a personajes débiles que prefieren ser guiados en la relación sexual. No son exclusivamente débiles pero tienden a ser seguidores y a no llevar la iniciativa.
- **Sumiso:** el máximo grado de debilidad en la relación sexual. Cede completamente el control de la relación sexual, encontrando placer en dicha pasividad. Tiende a tener un comportamiento exclusivo y tampoco está determinado al rol sexual.
- **No determinado:** no se representa la sexualidad del personaje.

Dentro de estas definiciones, incluiremos aspectos sexuales de individuos heterosexuales si están representados y determinados dentro de la obra; y si influye en la relación con su entorno.

INTEGRACIÓN SEXUALIDAD (inicio/fin): se explorará la integración de la identidad sexual de los personajes representados en rasgos que irán desde la aceptación hasta el rechazo de su propia orientación sexual. Se evaluará la integración de la sexualidad representada al inicio y al final del texto audiovisual, para determinar así la evolución de ésta. Definiremos así los siguientes rasgos de

la sexualidad: **aceptada, cambiante, ambigua, reprimida, heterosexual y desconocida**. Cabe destacar algunas aclaratorias sobre dichos rasgos sexuales.

- **Aceptada:** la sexualidad está plenamente aceptada por el personaje y bien encajada dentro de su caracterización, sea visible o no en su entorno social.
- **Cambiante:** se refiere a una sexualidad en proceso de cambio después de una primera exploración sexual sexodiversa. El personaje se representa, se sugiere o se relata en ambigüedad pero desde la diégesis se puede identificar o intuir una tendencia a un cambio de orientación sexual.
- **Indefinida:** la indefinición o duda de la identidad sexual se representa, se sugiere y/o se relata desde la duda o indefinición total. No se aclara ninguna posible integración de la sexualidad en el personaje.
- **Reprimida:** existe un autorechazo sobre la identidad sexual del personaje.
- **Heterosexual:** el personaje se presenta como heterosexual
- **Desconocido:** no se representa la identidad sexual del personaje.

Dicha representación se determinará tanto al inicio como al final del texto audiovisual para determinar así la evolución del personaje en cuestión.

EVOLUCIÓN DE LA SEXUALIDAD: igualmente, se cuantificará la evolución de cada personaje en cuanto a los mismos parámetros anteriores de la integración de la sexualidad ya explorados. Se definirán como **aceptada, cambiante, indefinida, reprimida, heterosexual y desconocida**.

Estos parámetros se cuantificarán desde el contraste y la comparación de la representación de la sexualidad al inicio y al final del texto. Si existen cambios en esta integración, se definirá la evolución con los mismos parámetros anteriores.

3.6.1.5 Características de la relación del personaje con su entorno

Para el análisis del personaje con su entorno en el texto queer, consideramos importante la relación de la identidad sexual y la exposición de la misma en el texto audiovisual; partiendo de si esta se convierte en definitoria o no en las relaciones de afecto que el personaje pueda tener en su entorno social.

Es fundamental determinar además la visibilidad de esta identidad sexual y su consecuencia positiva, negativa o neutral sobre la construcción social del personaje. Se antoja importante dicho análisis, al presentarse un elemento común dentro de la construcción social del personaje queer anglocéntrico.

Igualmente, se podrá evaluar la interacción y evolución del afecto en los diferentes entornos sociales del personaje, en especial, con aquellos cercanos como pueden ser relaciones familiares, de pareja y otras. Desde este análisis, se busca definir los distintos tipos de relaciones afectivas representadas, si estas están determinadas a la visibilidad sexual o no; además de determinar el grado de interacción de lo que el personaje conoce de sí con los demás.

VENTANA DE JOHARI: Considerando la importancia dada al desarrollo de interacción de los personajes con su entorno dentro de los paradigmas queer, consideramos interesante medir la interacción de los personajes con sus pares y su entorno. Esto será especialmente útil para valorar la evolución del afecto del personaje hacia su entorno.

La herramienta de psicología cognitiva conocida como la ventana de Johari, se presenta como una herramienta útil para un análisis más detallado de rasgos de personajes, que determina cuadrantes del proceso comunicativo que interactúan entre sí, desde dos puntos de vista: la exposición y la retroalimentación.

Se determinan cuatro áreas de los cuadrantes: **públicos, ocultos, ciegos y privados**, distribuidos en cuatro ventanas. Las áreas exploradas determinan zonas de interacción de un individuo con su entorno social, donde se conjugan lo que el individuo conoce de sí y otros conocen de él. Podemos expresarlo en la siguiente figura:

VENTANA DE JOHARI

	Yo conozco	Yo desconozco
Los demás conocen	Área pública	Área ciega
Los demás desconocen	Área oculta	Área desconocida

Figura 3.6.1.5.a *Johari: ¿qué conozco? ¿qué conocen?*. FUENTE: Elaboración propia

- **Área pública:** relación entre lo que conozco de mí y los demás conocen de mí, o conocida como el “yo libre”: muestra a los demás como es.
- **Área oculta:** relación entre lo que el personaje conoce de sí pero los demás no conocen de él, también conocido como el “yo secreto”.
- **Área ciega:** relación entre lo que el personaje no conoce sí pero que los demás pueden ver, también conocido como el “yo negado”.
- **Área desconocida:** relación entre lo que el personaje no conoce de sí ni el resto conoce de él, también conocido como el “yo inconsciente”.

Para determinar cada área, hemos realizado el test de la ventana de Johari a cada personaje, basado en las siguientes preguntas:

- *¿Cuánto le importa lo que piensen y digan lo demás sobre él?:* incluye rumores y juicios sobre él pero también, recomendaciones y enseñanzas. Valora qué tan conectado está el individuo con su esfera social y si es autocrítico, acepta recomendaciones, entre otros.
- *¿Dice el personaje lo que piensa a menudo a pesar de las consecuencias?:* se valora qué tan expresivo es el individuo; si es prevenido, capaz de controlarse y qué tan fuerte es su filtro social.

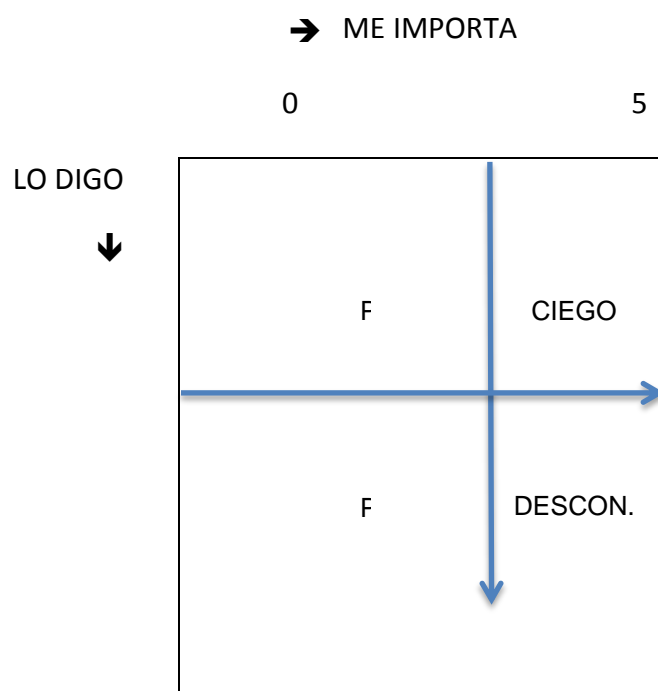


Figura 3.6.1.5.b. *Respuestas de Johari*. FUENTE: Elaboración propia

Hemos puntuado las preguntas del 0 (inexistencia) al 5 (exceso) para determinar dónde se delimita cada área, tal como lo muestra el cuadro anterior. Desde allí, se determinan cada uno de los cuadrantes, determinando qué áreas son más dominantes en cada personaje. Desde estos cuadrantes, se conformarán las siguientes ventanas de Johari:



Figura 3.6.1.5.c. *Ventana de Johari*. FUENTE: Elaboración propia

VISIBILIDAD IDENTIDAD SEXUAL: como hemos comentado, se evaluará cómo la orientación sexual puede determinar los rasgos sociales y la caracterización del personaje *queer*. Para ello se determinará diferentes grados de visibilidad, que determinarán no la sexualidad o la integración del personaje con su identidad sexual, sino la interacción social de dicha orientación y sus consecuencias con su entorno.

- **No pública:** la sexualidad no es representada públicamente y es oculta, es decir, el personaje se encuentra en el “armario”.
- **Pública seleccionada:** la sexualidad del personaje es representada públicamente pero dependiendo de la situación, entorno, grupo social, renegando su sexualidad si lo siente necesario.
- **Pública limitada:** la sexualidad es representada públicamente pero es mimetizada y esta no es evidente. El personaje no niega ni reivindica su identidad.
- **Pública:** su orientación sexual es ampliamente pública y de conocimiento libre en su entorno
- **Heterosexual:** esta categorización estará determinada para personajes que se representan en la obra audiovisual como heterosexuales y que no evolucionan a la sexodiversidad. Se diferenciará de la “pública” que estará reservada para otras identidades sexodiversas.
- **Desconocida:** especialmente útil en personajes ambiguos o niños.

EVOLUCIÓN VISIBILIDAD SEXUAL: Se determinará la evolución de dicha visibilidad en las siguientes categorías: hacia la visibilización, hacia la ocultación, hacia la ambigüedad o desconocida.

Se debe aclarar igualmente que se utilizará la clasificación “hacia la ambigüedad” para personajes cuya visibilidad sexual no haya sido representada dentro de la diégesis del texto. Estos personajes pueden haber explorado una nueva orientación sexual al final de la película y no se narra dicha evolución en sus relaciones con su entorno.

REPRESENTACIÓN DE LA RELACIÓN EN NÚCLEO FAMILIAR: como representante importante de los afectos de los personajes, se quiere determinar cuál es la relación e interacción de los personajes representados dentro de su núcleo familiar. Se categorizará de la siguiente manera:

- Implicadas: utilizando el concepto clásico de una familia latinoamericana, se definirá como implicada a la relación integrada y cohesiva de un personaje con su núcleo familiar inmediato.
- En oposición: el personaje tiene una relación reactiva con su familia, aunque esté mediana o totalmente integrado en ella.
- Neutral: el personaje está mediana a totalmente integrado en su familia pero esta relación no es representada como un elemento central en las relaciones afectivas del sexodiverso.
- No integrada: el personaje no está integrado en su núcleo familiar y se muestra totalmente desarraigado..
- Desconocidas: no se representa la relación familiar.

REPRESENTACIÓN DE LA RELACIÓN EN PAREJA: se utilizará los mismos baremos utilizados anteriormente para la definición del tipo de pareja representada en el texto audiovisual: **implicadas, en oposición, neutral, no integrada o desconocida**

EVOLUCIÓN DEL AFECTO: se utilizará los siguientes baremos para la valoración de la evolución del afecto dentro de la obra audiovisual: **hacia la implicación, hacia la oposición, hacia la ambigüedad, oposición mantenida o implicación mantenida.**

Se debe aclarar que dentro de esta categoría se incluirá cualquier tipo de afecto, tanto filial, fraternal, amistad o de pareja.

CONSECUENCIAS DE LA VISIBILIDAD: Las siguientes categorías buscan determinar las consecuencias que la visibilidad tiene sobre el sexodiverso revelando o no su orientación sexual durante la evolución del texto audiovisual.. Se determinará que estas consecuencias pueden verse en distintas áreas genéricas de construcción del personaje: individual, familiar, laboral/social.

Dentro de cada área del personaje, se determinará si la visibilidad en el sexodiverso conlleva consecuencias para el desarrollo personal del personaje en la historia, la realización de su proyecto y de tener un final con tendencia eutética o distética. Para ello, definiremos estas categorías como **positiva, negativa, mixta o sin consecuencia.**

3.6.2 ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LA CARACTERIZACIÓN DEL ESPACIO EN EL TEXTO.

Desde la base para la construcción de esta sección del análisis, se tomaron en consideración ciertos parámetros definitorios del espacio, por considerar que estos revelan elementos importantes en la caracterización queer y transnacional.

El espacio funciona normalmente como un elemento fundamental para el establecimiento del tono narrativo y afecta directamente a la caracterización del personaje, el cuál es muchas veces definido por su entorno. Especialmente en el cine sexodiverso, el espacio siempre ha tenido un valor específico en el discurso desde un significante de libertad, marginalidad o de opresión. De esta manera, el cine de autor queer tiende a desarrollar espacios protagonistas, que superan la noción y definición del espacio como un medio para el desarrollo de un personaje y de la acción.

Asimismo, el cine con vocación transnacional tiende a otorgar al espacio representado un valor específico para demostrar su cualidad transnacional o para mostrar la especificidad de un lugar con un significado diegético en la historia. Igualmente, los espacios liminales o de transición son recurrentes en este cine, igualmente como espacios opresores interiores y exteriores. Así, el espacio parece determinar un valor importante en el discurso de cine transnacional queer que queremos evaluar y cuantificar.

Para la valoración de los espacios genéricos, se evaluará los espacios en función de los personajes representados en escenas en cada texto. De esta manera se cuantificará la presencia de los personajes en función de la visibilidad de su sexualidad y de su afecto sexodiverso. Igualmente, por su ubicación por escena desde las siguientes definiciones:

INTERIOR/EXTERIOR: Desde estos parámetros, se puede valorar la visibilidad de la sexodiversidad de cada personaje. Incluiremos igualmente los parámetros **interior opresor** o **exterior opresor** que puedan afectar la construcción psicosocial del personaje o ser un reflejo de la misma, desde una

sensación de claustrofobia (interior) o agorafobia (exterior) que represente opresión.

URBANO/NO URBANO/NEUTRAL: Desde estos parámetros, podemos valorar si la construcción de lo queer transnacional tiene una vocación urbana, rural o neutral. Nos interesa particularmente evaluar si existe una representación sexodiversa fuera de los núcleos urbanos, ya que la sexodiversidad ha sido representada tradicionalmente solo en espacios urbanos.

Igualmente, nos interesa la representación de **ESPACIOS DIFERENCIALES** sexodiversos en cada película. Para ello, se valorará los siguientes espacios diferenciales como representantes clásicos de la vida sexodiversa dentro de la subcultura: **disco/bar, saunas, asociaciones LGBTIQ, grupos deportivos/ sociales, espacios virtuales** (chats, aplicaciones de geolocalización citas como Grindr u otros) **y otros exterior e interior.**

Además, se explorará espacios genéricos de uso diferencial, es decir, espacios comunes, públicos y mayoritariamente en exterior donde se representan acciones específicas diferenciales o sexodiversas (sexuales, demostración de afectos, agresión). Para ellos definiremos los siguientes espacios a valorar: **calle, fiestas populares, baños públicos, hoteles, estaciones o paradas de autobús, parques, espacios abandonados, espacios naturales y otros.**

Igualmente se analizará el factor transnacional en estas películas para determinar cómo el factor transnacional de producción puede afectar en la construcción de espacios que traspasen fronteras locales o nacionales. Se utilizarán baremos que determinen grados de especificidad geográfica, movimiento geográficos y su evolución en la historia y espacios que representen lo transnacional en el texto, desde su presencia y ausencia en cada película.

Además, cuantificaremos los espacios liminales explorados por cada personaje en cada película, es decir, espacios fronterizos físicos o mentales de cada personaje en cada película; ya que estos espacios tienden a ser comúnmente representados en el cine transnacional global.

Los siguientes factores serán igualmente analizados:

- Especificidad geográfica: ausente o representada.
- Movimiento geográfico: se valorará la existencia de movimientos **transnacionales, translocales** o nacionales, o si la película solo transcurre en un entorno **local**.
- Movimiento geográfico por personajes: se valorará la evolución del movimiento de los personaje en torno a los parámetros: **de local a no local, de no local a local, exclusivo local o exclusivo no local**.
- Espacios globalización/transnacionales: se valorará la **representación, referencia, sugerencia o ausencia** de estos espacios en el texto. Los espacios de globalización son todos aquellos que representan una vida moderna comodificada y fácilmente encontrada en cualquier urbe del mundo como puede ser un aeropuerto o un “Burger King”.

Se debe aclarar que en casos de extranjeros residentes en un espacio determinado, se considerará “local” o “no local” dependiendo de la caracterización del personaje, determinado desde sus rasgos psicosociales (acentos, características físicas, vestimenta) que lo definan como “local”, “no local” o “extranjero” en vez de otros, como el contexto nacional o internacional.

3.6.3 ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LA CARACTERIZACIÓN DEL TIEMPO EN EL TEXTO

El análisis de factores temporales se regirá desde tres posiciones generales. La representación de tiempos cosmológicos que determinen la presencia y representación de personajes en momentos precisos que puedan contribuir a la definición del personaje y su asociación a lo sexodiverso.

Se definirá así la presencia de **día/noche** de cada personaje por escenas para explorar si estos personajes se siguen asociando como “moradores nocturnos”, lo que presentaría a la noche como una característica inscrita en la representación de la sexodiversidad. Igualmente, se determinará la presencia o ausencia de estaciones como **primavera, verano, otoño o invierno**, en especial como elementos marcados para enfatizar acciones diferenciales o el tono narrativo del texto.

Además, se determinará el valor narrativo como signo del tiempo desde los parámetros: **referencial, deícticos y anafóricos**. Valoraremos igualmente la construcción del tiempo dentro de la narrativa determinando si se narra de manera **lineal o en *media res*** y si existe la presencia o ausencia de elementos identificadores como la analépsis o prolepsis.

Por último, se considera importante explorar el tiempo referencial y su valor dentro de la historia para determinar su intensidad dentro del discurso y su inscripción dentro de las discusiones del tiempo queer: melancolías, presentes pesimistas o futuros utópicos, ya explorados en el marco teórico. Para ello determinaremos cada tiempo referencial desde distintas intensidades: **pasado** (referencial, alegórico, melancólico), **presente** (intenso o ausente) y **futuro** (referencial y utópico).

3.6.4 ANÁLISIS CUANTITATIVO Y CUALITATIVO DE LA ACCIÓN DIFERENCIAL EN EL TEXTO

En la última sección de análisis de la investigación propuesta, se valorará y cuantificará distintos elementos en el texto audiovisual relacionados con las acciones desarrolladas, tanto referenciales como diferenciales, que son esenciales en los textos queer.

Dentro de los siguientes elementos, determinaremos aquellos que consideramos esenciales para la cuantificación de datos relevantes que recojan rasgos queer propios del cine queer latinoamericano dentro de las distintas muestras propuestas.

En primer lugar, determinaremos los siguientes elementos generales a ser considerados por la investigación:

PROYECTO: Se busca analizar la existencia o carencia de un proyecto

RESULTADO ACCIÓN NARRATIVA: El texto registra desde la funcionalidad narrativa y dramática de sus acciones desarrolladas, para afectar positiva o negativamente en las acciones del protagonista y de sus intenciones en conseguir sus objetivos. Así, puede ser:

- **Eupórico:** las acciones se desarrollan a favor de las intenciones del protagonista.
- **Dispórico:** las acciones se desarrollan en contra de las intenciones del protagonista.
- **Apórico:** no está construido funcionalmente

RESULTADO FINAL (TELOS): se refiere al resultado final del texto. Este puede ser:

- **Eutético:** favorable a las intenciones del protagonista.
- **Distético:** desfavorable a las intenciones del protagonista.
- **Atético:** resultado incompleto, imprevisto de final o que carece de resultado sobre el protagonista. Igualmente, se refiere a finales que no

pueden considerarse ni favorables ni desfavorables, sea porque presentan finales mixtos o irónico que dificultan dicha definición.

ACCIÓN DIFERENCIAL: Definiremos la acción diferencial como aquella que representa, sugiere o relata la sexodiversidad y la “queeridad” de un personaje en un texto audiovisual. Esta acción le identificará como sexodiverso y como queer, desde aquellos elementos que diferenciarán a este texto latinoamericano de otras películas sexodiversas o queer anglosajonas.

Hemos identificado cuatro acciones diferenciales desde nuestro marco teórico para poder analizar las películas de las muestras y determinar su valor queer. Para cada uno de los rasgos a analizar, utilizaremos los siguientes calificadores para determinar y cuantificar la ausencia o presencia de cada rasgo. El único rasgo que no utilizará los siguientes calificadores es la acción sexual, que tendrá los suyos propios.

- **Representado:** la acción diferencial se representa explícitamente dentro del texto y es denotada con más o menos claridad.
- **Sugerida:** las acciones no son explícitas sino tácitas desde el significado del texto, no es representada de ninguna manera en la obra audiovisual.
- **Relatada:** la acción no es ni representada ni sugerida pero se menciona y se refiere a ella de manera verbal.
- **Omitida:** la acción se entiende como realizada aunque no sea representada, ni relatada ni sugerida. Es omitida normalmente por el uso de recursos como la elipsis.

Desde el análisis de la acción diferencial, junto a la caracterización de personajes, y la construcción del tiempo y del espacio, intentaremos determinar el valor queer de este cine latinoamericano y su inscripción transnacional.

Incluiremos así las siguientes acciones:

- **Representación sexual:** buscaremos determinar la forma de representación del acto sexual en sus diversas formas para determinar el grado de visibilidad del sexo en este cine. Para determinar un valor

más amplio en estos rasgos de visibilidad, determinaremos además los siguientes baremos:

- **Acto sexual:** se explorará los actos sexuales presentes en cada obra y determinaremos el número de escenas representadas y sugeridas con los siguientes actos sexuales:
 - **Coito:** relación sexual que incluya algún tipo de penetración vaginal o anal.
 - **Juegos eróticos:** cualquier forma de actividad erótica preliminar al coito o independiente de este que no incluya penetración vaginal o anal.
 - **Oral:** felación o cunnilingus.
 - **Masturbación:** estimulación de los órganos genitales con el objetivo de conseguir placer sexual. Incluimos prácticas individuales o mutuas.
 - **Otras:** prácticas sexuales no incluidas en esta categorización, como voyerismo, tríos/orgías, *BDSM* u otro.
- **Desnudez:** Para determinar el nivel de visibilidad sexual de la obra audiovisual queer, cuantificaremos además el nivel de exposición del cuerpo desnudo encontrado en el texto audiovisual. La exposición parcial o completa será considerada un desnudo representado.
- **Representación del afecto:** se busca acciones que representen proveedoras de afecto, incluyendo afecto filial, romántico o sexual.
- **Representación de la visibilización de la identificación sexual:** aquellas acciones que denoten la identidad del sexodiverso como tal.

- **Representación de agresiones y opresión:** debido a la asociación a opresión por parte de discriminaciones sociales hacia sexodiversos, consideramos acciones diferenciales, aquellos actos discriminatorios que incluyen agresión u opresión por el hecho de ser sexodiverso. Estas pueden ser físicas, verbales y/o psicológicas.
- **Situaciones límites:** se determinará la ausencia o presencia de situaciones límites o únicas. Se quiere determinar el grado de excepcionalidad que puede estar inscrito en lo queer y en la representación de historias asociadas a este.

A continuación, procederemos a la utilización de este diseño de investigación para recaudar datos referentes a las películas contenedoras en cada muestra, que analizaremos en el siguiente capítulo.

4 ANÁLISIS DE DATOS

4.1. ANÁLISIS DE DATOS: CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE

4.1.1 ANÁLISIS DE DATOS: APARIENCIA FÍSICA DEL PERSONAJE

4.1.1.1 Edad

Desde los datos referidos a la edad de los 26 personajes analizados, se observa que la mayoría de los personajes (42,31 %) pertenece al grupo de edad **18-25 años**, seguida por el grupo **26-40 años** (26,92 %). Es interesante observar cómo dentro de estas representaciones queer, casi un 70 % se incluyen la edad joven adulta y la primera adultez.

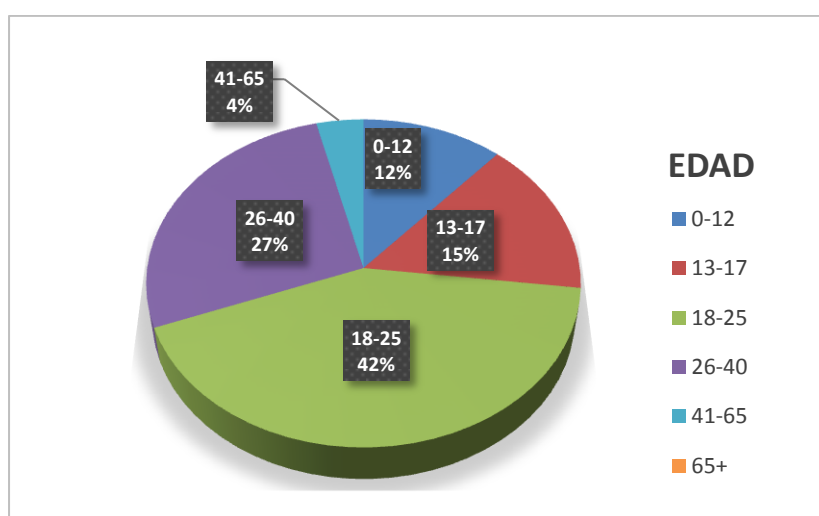


Figura 4.1.1.1.a. MUESTRA GENERAL. Edad. FUENTE: Elaboración propia

Desde la lectura de estos datos, se deduce cómo la sexodiversidad no se perfila como un rasgo presente en personajes adultos maduros o de tercera edad; un segmento de edad poco representado en la cinematografía queer latinoamericana. Se presenta solo un personaje sexodiverso, Armando de *Desde Allá*, como parte del grupo de adultos **41-65** (3,85 %) y no existe ningún personaje dentro del grupo de mayores de **65** años.

Este rasgo es esperado, ya que la cinematografía queer tiende a establecer diálogos inscritos en personajes en procesos liminales y de cambios personales; y estos procesos son comúnmente asociados a personajes jóvenes, que exploran su entorno y que se encuentran en proceso de construcción de un proyecto personal.

También se puede observar una presencia poco esperada de menores de edad, desde el grupo de **0-12** años (11,54 %) que representa a la infancia, y el grupo **13-17** años o *adolescentes* (15,38 %); la suma de ambos equivale a 26,92 %, es decir, la cuarta parte de los personajes representados.

La representación sexodiversa ha excluido tradicionalmente la exploración de menores de edad en narrativas subculturales, al priorizar la construcción de historias reivindicativas de individuos adultos que buscan reafirmar su identidad como un ejercicio de derecho ciudadano. Por ello, resulta sorprendente la inclusión de estas franjas de edad con gran potencial narrativo; y esta tendencia, poco observada en otras cinematografías queer, se presenta como una característica distintiva de las narrativas queer latinoamericanas.

Así, la presencia de nuevas narrativas queer muestran un giro de interés en historias inexistentes que representen y discutan la sexodiversidad entre estos grupos de edad. Así, *Pelo Malo* y *El Último Verano en La Boyita* se presentan como dos ejemplos que parecen romper el tabú social autoimpuesto para explorar identidades sexodiversas en individuos que desde una temprana edad se sienten diferentes.

Sin embargo, se observa una variación importante de estos datos dependiendo del origen de la financiación transnacional. Aquellas películas pertenecientes al grupo de ayudas a la coproducción europeos como *Cinema en Construcción*, *Cine-Fondation*, *Hubert Bals Foundation* o *World Cinema Fund* (que agrupan a 14 de los 26 personajes), partes de la muestra *películas fondos internacionales* presentan una mayoría (42,9 %) del grupo de 18-25 años, seguida por adolescentes del grupo **13-17** años (28,57 %).

Ambos grupos que representan juventud (desde una edad cuando se empieza a definir una identidad sexual), agrupan a una abrumadora mayoría de jóvenes representados dentro de la franja de edad de **0-26** años (78,61 %), marcando así un interés notable en historias que narran la sexualidad en una época de despertar sexual y social del individuo.

De estos datos también se deduce un particular interés por parte de los fondos cinematográficos europeos en financiar historias protagonizadas por jóvenes que crecen en espacios tradicionalmente opresores con la sexodiversidad. Considerando que estos espacios están reservados al cine arte global, parece indicar que existe una preferencia por parte de realizadores de cine independiente, de contar historias de jóvenes en proceso de crecimiento.

Estos datos vuelven a cambiar drásticamente cuando se considera solo las películas producidas por coproducciones financiadas por fondos nacionales y regionales como *Ibermedia*. De esta tercera muestra (que agrupa a 9 de los 26 personajes), se presenta una mayoría (44,4 %) del grupo de 26-40 años, seguido de cerca por el grupo 0-13 años (33,3 %) y dejando al grupo de adolescentes en el tercer puesto (22,2 %). Sin embargo los jóvenes de **0-26** años (55,5 %) siguen mostrando una proporción similar de caracterización de personajes adultos (44,4 %). Se puede observar esta diferencia, en el cuadro presentado a continuación.

Leyendo todos estos datos, se determina que existe interés en contar historias protagonizadas por personajes en rangos determinados de edad; y que la edad del personaje es un elemento crucial de construcción de historias, cuál determina la potencial audiencia de la película y su discurso y tono narrativo. Cabe destacar que el equilibrio encontrado en la muestra *películas Ibermedia* parece indicar un fuerte interés en financiar regionalmente historias destinadas a afectar y agenciar vidas sexodiversas de diversas franjas de edad y con necesidades específicas culturales; incluyendo adultos maduros que narren otras historias de identidad, de desarrollo personal y afecto queer, no vistas hasta ahora.

4.1.1.2 Sexo

Desde el análisis, se revela cómo la gran mayoría de los personajes representados son **hombres** (61,54 %), seguido de **mujeres** (30,7 %) e **intersexuales** (7,69 %). Es muy llamativa la ausencia de personajes transexuales en de las películas seleccionadas.

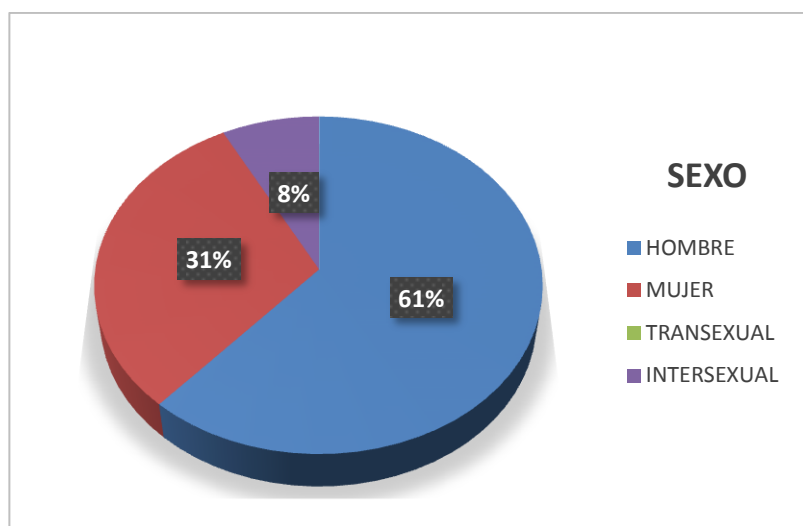


Figura 4.1.1.2.a. **MUESTRA GENERAL. Sexo.** FUENTE: *Elaboración propia*

Cabe destacar, lo limitante que significó la ausencia de personajes **transexuales** dentro de narrativas queer para este estudio. A pesar de que estos personajes se encuentran dentro de la representación sexodiversa subcultural y en el llamado *Cine Maricón*, parece que existe un rechazo o estigma en desarrollar estos personajes altamente inscritos en estereotipos marcados por el mito heterocentrista.

Igualmente, el hecho que exista una mayor representación de hombres en estas películas era esperado. La representación gay y de hombres bisexuales dentro del cine latinoamericano sexodiverso ha sido predominante dentro de las historias subculturales y sexodiversas durante los últimos veinte años y ha sido comúnmente representada en la tradición audiovisual latinoamericana (Venkatesh, 2016). Sin embargo, esta presencia mayoritaria ha excluido a expresiones minoritarias de otros colectivos sexodiversos como mujeres lesbianas y bisexuales, hombres y mujeres transexuales e intersexuales.

Especialmente en la región latinoamericana, y al contrario de otras regiones, las historias de mujeres homosexuales e individuos transexuales son extremadamente escasas, inclusive dentro del cine subcultural; lo que muestra la tendencia de una sociedad tradicionalmente machista y heteropatriarcal a invisibilizar la homosexualidad femenina y “demonizar” la representación de la homosexualidad masculina y la transexualidad de hombre a mujer.

Sin embargo, es interesante observar un aumento en la representación de féminas en estas representaciones. Es curiosa la mayoría de mujeres representadas (55,56 %) dentro de la muestra *películas Ibermedia*; aunque solo un personaje de esta muestra, Lala del *El niño pez*, es lesbiana y otro Ailín, también de *El niño pez* es bisexual. A pesar que el aumento de mujeres representadas puede estar relacionado con un incremento de directoras mujeres produciendo cine en la región como Lucía Puenzo, Mariana Rondón, Lucrecia Martel y Claudia Llosa (Shaw, 2013b); las mujeres representadas son heterosexuales que apoyan u se oponen al personaje sexodiverso. Se observa así como se sigue negando la representación del discurso de historias que plasme vidas y realidades de una parte del colectivo.

4.1.1.3 Compleción

Dentro de la muestras seleccionadas, se observa una amplia variedad de complexiones físicas que describen a estos personajes, aunque la gran mayoría se presenta como **atlético** (50 %) y **asténico** (46,15 %) dentro de los 26 personajes analizados.

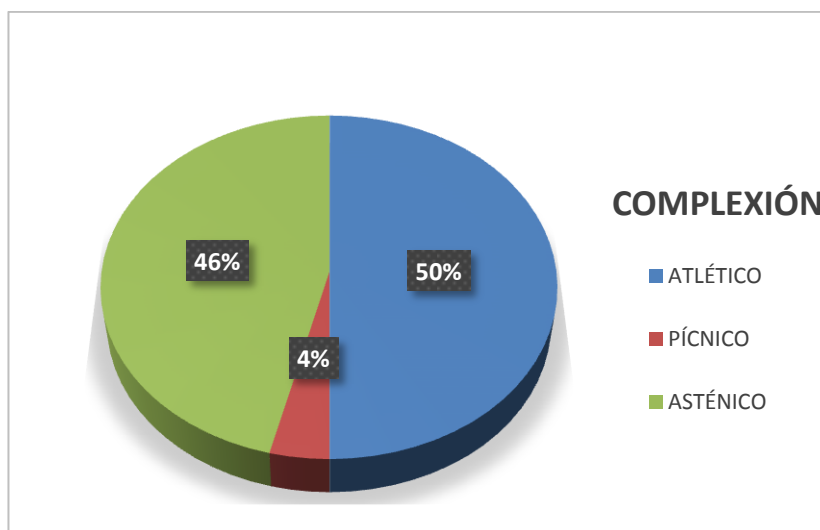


Figura 4.1.1.3.a. *MUESTRA GENERAL. Complejión. FUENTE: Elaboración propia*

Comparando los datos generales con otros datos asociados desde el origen de la financiación transnacional, se observa cómo estos datos se mantienen casi intactos, con ligeras variaciones entre **atlético** y **asténico**. Estos datos arrojan conclusiones interesantes y se marca una diferencia fundamental con la representación sexodiversa subcultural que tiende a representar mayoritariamente a personajes de complejión atlética, casi modelos de catálogos, de temperamento vigoroso.

Igualmente, estos tienden a marcar diferencia de la representación de personajes sexodiversos del *Cine Maricón*, dónde el común denominador de los personajes representados son hombres homosexuales asténicos con rasgos sumisos y comportamiento afeminado y mujeres pícnicas de rasgos dominantes de comportamiento masculino. Sin embargo, este cine queer parece presentar una gran variedad de complejiones que arrojan nuevas visiones de cómo es un individuo sexodiverso físicamente representado.

Es interesante mostrar como la mayoría de producciones del grupo *películas fondos Internacionales*, invierten estos datos mostrando una mayoría de personajes **asténicos** (57,14 %) sobre **atléticos** (36 %) marcando así una preferencia con una complejión más débil, común dentro de un perfil de temperamento afectivo disfórico y una tipología psicológica melancólica, como determinaremos más adelante.

Como último punto, comentaremos la ausencia de personajes **pícnicos** y **displásticos**. Dentro de la muestra, solo Marcia de *Tan de Repente*, una gordita pueblerina con complejo de su propio cuerpo, encaja dentro de la definición pícnica. No solo existen constantes referencias a su gordura en el texto, sino que Mao y Lenin la oprimen para acomplejarla. Al principio de la película, Lenin es particularmente agresiva con Marcia al “secuestrarla”. La trata de débil y sugiere que por ser pícnica es sexualmente poco atractiva e inclusive virgen. Dicha sugerencia se observa por Lenin en este extracto, mientras Mao intenta ligar con una Marcia confundida por la situación.

“MARCIA: No empieces de vuelta con eso. Ya te dije que no quiero nada con vos...

MAO: ¡Te quiero chupar la concha!

LENIN: Te la chuparon alguna vez o a las asmáticas no se la chupan...”

Tan de Repente (Diego Lerman, 2003)

La ausencia de estos personajes pícnicos, al igual que su única representación como una mujer insatisfecha con su propio cuerpo, parece demostrar los enormes estereotipos relacionados con los cuerpos representados que aún permanecen inscritos dentro de la representación sexodiversa y queer latinoamericana en la que parece no haber espacio para personas gordas, displásticas o simplemente pícnicas. La caracterización de Marcia en *Tan de Repente* es claramente desestabilizadora y pionera a la norma representativa.

4.1.1.4 Canon clásico de Belleza

Como rasgo complementario al debate anterior, queremos evaluar la belleza desde su definición de canon clásico: una clasificación especialmente común dentro de la representación sexodiversa que representa un gancho atractivo para la distribución de una película y podría determinar su éxito en taquilla (Mira, 2008, p.486-489).

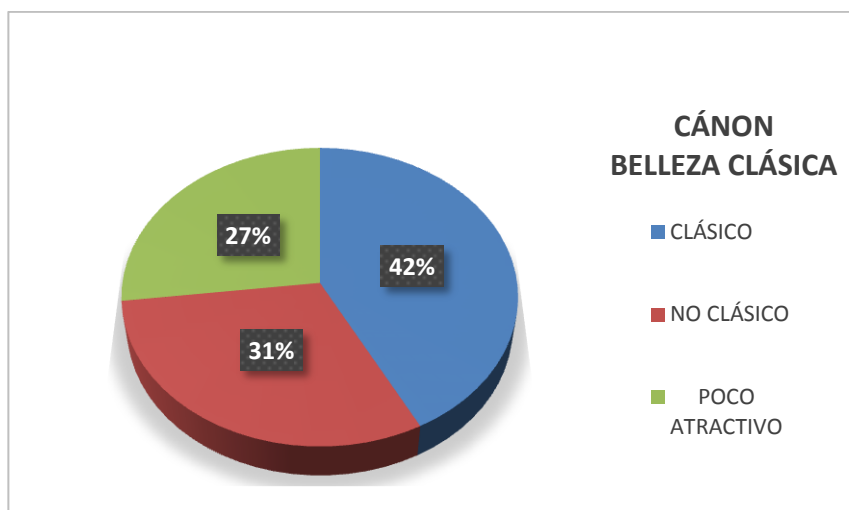


Figura 4.1.1.4.a. MUESTRA GENERAL. Canon Belleza Clásica, FUENTE: Elaboración propia

Siguiendo el parámetro subcultural, se sigue mostrando una mayoría de personajes que encajan en la definición de una belleza o **atractivo clásico** (42,31 %) dentro de los parámetros de la sexodiversidad: personas delgadas, atléticas, altas, que cuidan su aspecto (a veces en exceso) y atraen a sus pares por sus actitudes sociales, su manera de hablar y su aspecto físico. Sin embargo, estos atractivos no son necesariamente llamativos ni idealizados y son representados en personajes atléticos como Konrad y Ayrton de *Praia do Futuro* o Miguel y Santiago de *Contracorriente*.

Sin embargo, es importante mostrar cómo el porcentaje entre **belleza no clásica** o personajes caracterizados como atractivos pero fuera del canon clásico, es ligeramente mayor al **poco atractivo** (30,77 % del primero frente al 26,92 % del segundo). Además, sumando ambos parámetros hay una mayoría (57,69 %) de personajes *no tan atractivos*. Esta parece ser una característica específica de la representación queer que parece alejarse de los parámetros clásicos de belleza.

Así, personajes como Miguel de *Te Prometo Anarquía*, Mao de *Tan de Repente* o Alex de *XXY* pertenecen a esta **belleza no clásica**. Estos personajes no se muestran normalmente disconformes con su atractivo ni con su cuerpo pero no se caracterizan como especialmente cuidadosos con su atractivo ni su arreglo personal.

Por último, es importante notar como estos porcentajes varían totalmente dentro de la representación de la muestra *películas fondos internacionales*, mostrando así una minoría de **atractivo clásico** (28,57 %) frente a un reparto equilibrado entre **belleza no clásica** y **poco atractivo** (35,71 % cada uno).

En conclusión, estos datos parecen demostrar que existe una diferencia entre una representación de personajes pensados para un público queer anglosajón y otra para un consumo de taquilla mixto (queer y subcultural), presentada especialmente en coproducciones subregionales que necesitan igualmente del consumo subcultural para ser viables económicamente.

Se demuestra así cómo aquellos personajes caracterizados para un público de festivales internacionales y financiados por fondos de ayuda a la coproducción internacional tienden a calzar en la categoría de personaje queer anglosajón, mayoritariamente asténico y de belleza no clásica o poco atractivo.

CONSTRUCCIÓN FÍSICA/SOCIAL/PSICOLÓGICA DEL PERSONAJE

	CONSTRUCCIÓN FÍSICA																CONSTRUCCIÓN SOCIAL																PSICOLÓGICAS																					
	EDAD							SEXO				COMPLEXIÓN					BELLEZA CAN. CLÁSICA				NIVEL CULTURAL				CLASE SOCIAL				ETNIA				PROCEDENCIA				PSICOLÓGICAS																	
	0-12	13-17	18-25	26-40	41-65	65+	TOTAL	H	M	T	I	TOTAL	ATL	PÍCN	ASTN	DISP	TOTAL	CLASICO	NO CLAS	INACTRACT	TOTAL	ALTO	MEDIO	BAJO	TOTAL	ALTA	MEDIA	BAJA	TOTAL	BLA	BK	NEG	MUL	MEST	OTRO	TOTAL	LOC	NO LOC	EXTR	DESC	TOTAL	DISF	EUF	AFÖR	CAMB	TOTAL	SANG	MEL	COL	FLEM	TOTAL	INTRO	EXTRO	TOTAL
PERSONAJES TOTAL	3	4	11	7	1	0	26	16	8	0	2	26	13	1	12	0	26	11	8	7	26	7	9	10	26	6	7	13	26	15	1	0	2	8	0	26	10	7	9	0	26	6	13	2	5	26	7	9	8	2	26	13	13	26
TOTAL % PERSONAJES	11,54	15,38	42,31	26,92	3,85	0,00	100,00	61,54	30,77	0,00	7,69	100,00	50,00	3,85	46,15	0,00	100,00	42,31	30,77	26,92	100,00	26,92	34,62	38,46	100,00	23,08	26,92	50,00	100,00	57,69	3,85	0,00	7,69	30,77	0,00	100,00	38,46	26,92	34,62	0,00	100,00	23,08	50,00	7,69	19,23	100,00	26,92	34,62	30,77	7,69	100,00	50,00	50,00	100,00
BEIRA-MAR	0	2	0	0	0	0		2	0	0	0		1	0,00	1	0		2	0	0		1	1	0		2	0	0		2	0	0	0	0	0		0	2	0	0		1	1	0	0		1	1						
% PERSONAJES	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	0,00	3,85	3,85	7,69			
CONTRACORRIENTE	0	0	0	3	0	0		2	1	0	0		3	0	0	0		2	1	0		1	0	2		1	0	2		1	0	0	0	2	0		0	1	0	0		0	3	0	0		0	1	1					
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	11,54	0,00	0,00	11,54	7,69	3,85	0,00	0,00	11,54	11,54	0,00	0,00	0,00	11,54	7,69	3,85	0,00	11,54	3,85	0,00	7,69	11,54	3,85	0,00	7,69	11,54	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	11,54	7,69	0,00	3,85	0,00	11,54	0,00	11,54	0,00	0,00	11,54	0,00	3,85	3,85	3,85	15,38				
DESDE ALLA	0	0	1	0	1	0		2	0	0	0		2	0	0	0		1	0	0		1	0	1		0	1	0		1	0	0	0	1	0		1	1	0	0		1	1	0	0		1	1						
% PERSONAJES	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	7,69	3,85	0,00	3,85	7,69	3,85	0,00	3,85	7,69	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	3,85	19,23					
EL NIÑO PEZ	0,00	0,00	2,00	0,00	0,00	0,00		0	2	0	0		1	0	1	0		1	0	1		0	1	1		1	0	1		1	1	0	0	0	0	0		1	1	0	0		0	1	0	1		1	1					
% PERSONAJES	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	7,69	0,00	3,85	3,85	0,00	3,85	7,69	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	3,85	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	3,85	3,85	15,38					
EL ÚLTIMO VERANO	2,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00		0	1	0	1		1	0	1	0		1	0	1		0	1	1		0	1	1		2	0	0	0	0	0		1	1	0	0		1	1	0	0		1	1						
% PERSONAJES	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	3,85	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	7,69	0,00	3,85	3,85	0,00	3,85	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	7,69	3,85	3,85	3,85	15,38							
PELO MALO	1,00	0,00	0,00	1,00	0,00	0,00		1	1	0	0		0	0	2	0		1	1	0		0	0	2		0	0	2		0	0	0	1	1	0		0	0	0	0		0	1	0	1		0	2	0					
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	7,69	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	7,69	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	3,85	7,69	0,00	0,00	7,69	7,69	0,00	15,38				
PRAIA DO FUTURO	0,00	0,00	1,00	2,00	0,00	0,00		3	0	0	0		2	0	1	0		2	1	0		1	1	1		0	1	2		1	0	0	1	1	0		0	3	0	0		1	1	1	1		2	1	2	0				
% PERSONAJES	0,00	0,00	3,85	7,69	0,00	0,00	11,54	11,54	0,00	0,00	0,00	11,54	7,69	0,00	3,85	0,00	11,54	7,69	3,85	0,00	11,54	3,85	3,85	3,85	11,54	0,00	3,85	7,69	11,54	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	11,54	0,00	0,00	11,54	0,00	0,00	11,54	0,00	3,85	3,85	3,85	11,54	7,69	3,85	0,00	0,00	11,54	3,85	7,69	23,08
TAN DE REPENTE	0,00	0,00	3,00	0,00	0,00	0,00		0	3	0	0		0	1	2	0		0	1	2		2	0	1		0	3	0		3	0	0	0	0	0	0		1	1	0	1		1	1	1	0		0	1	2	0			
% PERSONAJES	0,00	0,00	11,54	0,00	0,00	0,00	11,54	0,00	11,54	0,00	0,00	11,54	0,00	3,85	7,69	0,00	11,54	0,00	3,85	7,69	11,54	7,69	0,00	3,85	11,54	0,00	11,54	11,54	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	11,54	0,00	11,54	0,00	11,54	3,85	3,85	0,00	3,85	11,54	3,85	3,85	0,00	11,54	3,85	7,69	23,08				
TE PROMETO	0,00	0,00	2,00	0,00	0,00	0,00		2	0	0	0		1	0	1	0		0	1	1		0	1	1		1	0	1		1	0	0	0	1	0		2	0	0	0		1	0	0	1		1	1	0					
% PERSONAJES	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	0,00	3,85	3,85	7,69	0,00	3,85	3,85	7,69	3,85	7,69	3,85	7,69	0,00	0,00	3,85	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	7,69	3,85	3,85	0,00	7,69	3,85	3,85	3,85	15,38				
VELOCIRAPTOR	0,00	0,00	2,00	0,00	0,00	0,00		2	0	0	0		1	0	1	0		1	0	1		0	2	0		0	2	0		0	0	0	0	2	0		0	2	0	0		0	2	0	0		0	1	1	0				
% PERSONAJES	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	7,69	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	3,85	3,85	15,38			
XXY	0,00	2,00	0,00	1,00	0,00	0,00		2	0	0	1		1	0	2	0		2	1	0		1	2	0		1	2	0		3	0	0	0	0	0		1	1	1	0		1	1	1	0		0	1	2	0				
% PERSONAJES	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	0,00	11,54	7,69	0,00	0,00	3,85	11,54	3,85	0,00	7,69	0,00	11,54	7,69	3,85	11,54	3,85	7,69	0,00	11,54	3,85	7,69	0,00	11,54	11,54	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	11,54	0,00	0,00	11,54	0,00	11,54	3,85	3,85	3,85	0,00	11,54	3,85	3,85	3,85	0,00	11,54	3,85	7,69	23,08	

Tabla 4.1.1 Muestra general. Construcción física, social y psicológica. Fuente: Elaboración propia

	CONSTRUCCIÓN FÍSICA												CONSTRUCCIÓN SOCIAL												PSICOLÓGICAS																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																							
	EDAD							SEXO		COMPLEXIÓN				BELLEZA CAN. CLÁSICA				NIVEL CULTURAL				CLASE SOCIAL				ETNIA				PROCEDENCIA				TEMPERAMENTO				TIPOLOGÍAS PSICOLÓGICAS				PERSONALIDAD																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																						
	0-12	13-17	18-25	26-40	41-65	65+	TOTAL	H	M	T	I	TOTAL	ATL	PÍCN	ASTN	DISP	TOTAL	CLASICO	NO CLAS	INATRACT	TOTAL	ALTO	MEDIO	BAJO	TOTAL	ALTA	MEDIA	BAJA	TOTAL	BLA	BK	NEG	MUL	MEST	OTRO	TOTAL	LOC	NO LOC	EXTR	DESC	TOTAL	DISF	EUF	AFÓR	CAMB	TOTAL	SANG	MEL	COL	FLEM	TOTAL	INTRO	EXTRO	TOTAL																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
TOTAL IBERMEDIA	3	0	2	4	0	0	9	3	5	0	1	9	5	0	4	0	9	5	2	2	9	1	2	6	9	4	1	0	1	3	0	9	5	2	2	0	9	1	6	0	2	9	1	2	5	1	9	6	3	9																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																														
TOTAL % COPROD	33,33	0,00	22,22	44,44	0,00	0,00	100,00	33,33	55,56	0,00	11,11	100,00	55,56	0,00	44,44	0,00	100,00	55,56	22,22	22,22	100,00	11,11	22,22	66,67	100,00	22,22	11,11	66,67	100,00	44,44	11,11	0,00	11,11	33,33	0,00	100,00	55,56	22,22	22,22	0,00	100,00	11,11	66,67	0,00	22,22	100,00	11,11	22,22	55,56	11,11	100,00	66,67	33,33	100,00																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										
CONTRACORRIENTE	0	0	0	3	0	0	3	2	1	0	0	3	3	0	0	0	3	2	1	0	0	1	0	2	1	0	0	0	2	0	0	0	0	2	0	0	2	0	1	0	3	0	0	0	1	1	1	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	

4.1.2 ANÁLISIS DE DATOS: CONSTRUCCIÓN SOCIOECONÓMICA DEL PERSONAJE

4.1.2.1 Nivel cultural

El nivel cultural de los personajes se asocia normalmente al nivel educativo y profesional de los personajes representados; así como sus inquietudes personales y su interés dentro de crecimiento personal. De esta manera, queremos diferenciar el nivel cultural del nivel socioeconómico, que no están necesariamente relacionados.

Dentro de los datos recogidos, es interesante analizar que la construcción cultural del personaje queer latinoamericano está representada mayoritariamente en el **nivel cultural bajos** y el **nivel cultural medio**; hecho que contrasta con la caracterización del personaje queer y sexodiverso anglosajón o europeo de personajes con **nivel cultural alto**.

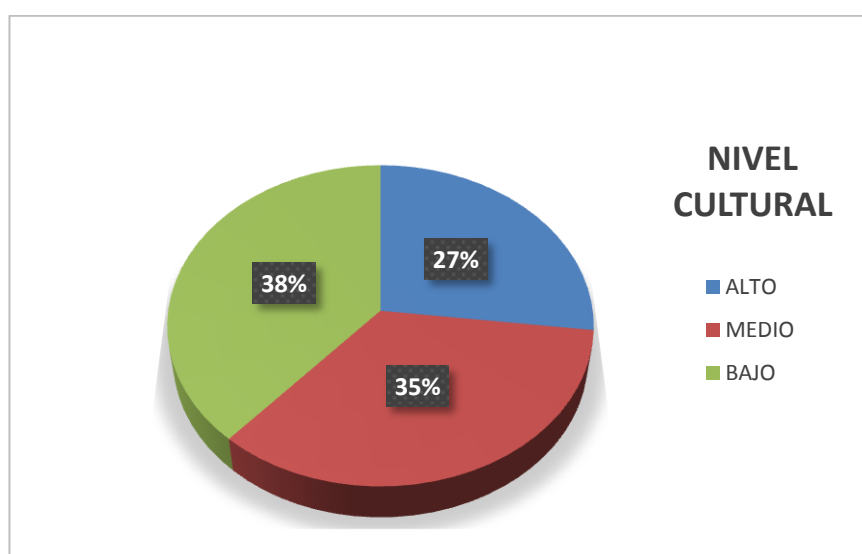


Figura 4.1.2.1.a. MUESTRA GENERAL. Nivel Cultural. FUENTE: Elaboración propia

La muestra presenta una mayoría de personajes de nivel cultural bajo (38,46%), seguido por nivel medio (34,62 %) y alto que se presenta como minoritario (23,08 %). Este análisis parece reflejar la realidad latinoamericana que estadísticamente muestra una población con niveles culturales medios en notable crecimiento, aunque sigue presentando una mayoría de población de un nivel cultural bajo.

Sin embargo, es interesante observar la gran diferencia de estos datos con aquellos arrojados de la muestra películas *Ibermedia*, que muestra una abrumadora mayoría de nivel bajo (66,67 %), seguida de medio (22,22 %) y de alto (11,11 %) con Lala de *El Niño Pez*, como un único personaje representado. Parece existir una tendencia a narrar y representar historias y personajes que denotan pobreza y bajo nivel cultural en este organismo, como ampliaremos en el siguiente epígrafe.

Dentro de los personajes de nivel cultural alto, destacan personajes como Santiago de *Contracorriente* y Tomaz de *Beira-Mar*, demostrado por su habilidad artística y su curiosidad por el mundo que les rodea; así como Konrad de *Praia do Futuro*, por su tenacidad que lo ha llevado a recorrer mundo. Mao y Lenín de *Tan de Repente* se muestran atípicos en la representación sexodiversa, ya que se demuestran como socialmente marginados pero con un gran conocimiento político y social marcado por su afincado interés ideológico. Armando, por su parte, muestra un alto nivel cultural denotado por sus modales y su parsimonia, pero dicho nivel parece hacerlo más frío y distante.

Como representantes de nivel medio, es interesante resaltar los casos de personajes altamente emocionales que inscriben el discurso al que Reber (2012) se refiere al afirmar que, dentro de la significación cultural, la razón ha sido remplazada por el “siento, luego soy” (p.94), como consecuencia de un cuestionamiento de la cultura moderna debido a “los dictados epistemológicos del capitalismo” (p.94).

Donato de *Praia do Futuro*, un hombre de gran sensibilidad limita el desarrollo de su nivel cultural por una vocación de sentir y vivir el presente intensamente; similar a Miguel en *Te Prometo Anarquía*, que a pesar de tener un nivel socioeconómico alto, limita su desarrollo cultural para estar cerca del objeto de su afecto, Johnny.

Sin embargo, los personajes de bajo nivel cultural tienden a representarse como entrañables, campechanos, desconectados de la realidad y conectados enormemente con su sentir, aunque normalmente conectados con la realidad del

presente inmediato económico. Y es precisamente su limitación cultural, el motor de sus conflictos y el origen de sus problemas.

Marcia de *Tan de Repente*, es entrañable gracias a sus ocurrencias de alguien sin filtros socioculturales que dice todo lo que piensa sin importar lo absurdo que pueda sonar pero tiene claro que en este mundo hay que trabajar aunque te haga menos libre. Miguel de *Contracorriente* representa la bondad y la integridad de un pescador que a pesar de su nivel cultural es enormemente valiente y humano, pero sabe de sus obligaciones sociales y familiar aunque le aleje de su querer.

Igualmente, Ailín de *El Niño Pez*, Elder de *Desde Allá* y Johnny de *Te Prometo Anarquía* son almas libres atractivas y soñadores, desconectados a veces de la realidad, pero son realistas en cuanto a sus limitaciones derivadas de su limitación económica. Finalmente, el nivel socioeconómico de Marta de *Pelo Malo*, parece estar representado como el origen de los conflictos afectivos reflejados en la película (su homofobia, su carencia de afecto hacia su hijo).

4.1.2.2. Clase social

Dentro de este epígrafe evaluaremos los datos arrojados en las clases sociales representadas en cada película desde sus personajes principales. Parecido al nivel cultural, la mayoría de los personajes son representados desde una **clase social baja** de pocos recursos (50 %), representando a mitad de toda la muestra; seguido de **clase social media** (26,9 %) y de **clase social alta** (23,08 %).

Estos datos son consecuentes con los arrojados por la muestra *películas fondos internacionales*, con una mayoría de clase baja (50 %), seguida de clase alta (28,6 %) y clases medias (21,43 %). En el caso de la muestra *películas Ibermedia*, estos datos se incrementan a la representación de clase baja (66,7 %), seguido de clase alta (22,2 %) y de clase media (11,1 %) con solo el personaje de Jorgelina de *El Último Verano de La Boyita*.

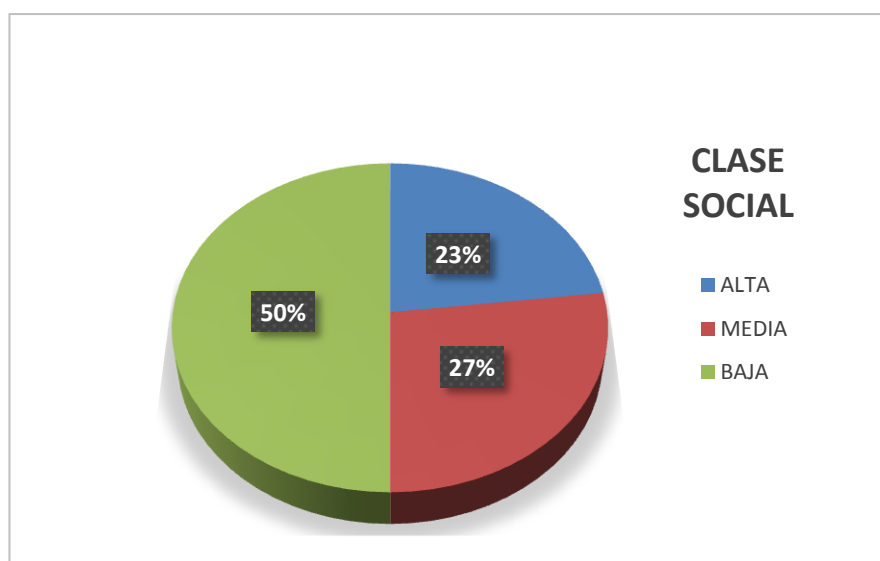


Figura 4.1.2.2.a. MUESTRA GENERAL. Clase social. FUENTE: Elaboración propia

Desde esta marcada diferencia se observa una estrategia de presentar a personajes en oposición para comparar su situación socioeconómica y cultural, al ofrecer un complejo campo de relaciones, comúnmente encontrado en Latinoamérica. Así se contrastan personajes protagonistas como Miguel y Santiago de *Contracorriente*, Lala y Ailín de *El Niño Pez*, Miguel y Johnny de *Te Prometo Anarquía*, Jorgelina y Mario de *El Último Verano de La Boyita* o Armando y Elder de *Desde Allá*.

Observamos que la mezcla de relaciones de clases sociales es mayoritaria dentro de la muestra. No solo los personajes se entremezclan a pesar de pertenecer a distintas clases sociales, sino que la diferencia es el motor de sus relaciones.

Sin embargo, estas estrategias parecen estar igualmente enmarcadas dentro de una agenda sociopolítica específica que prioriza narrativas de representación de ciertos individuos latinoamericanos sobre otras en base a su clase social y posible marginalización social, limitando el espacio para otras representaciones alejadas de esta línea oficial.

Este complejo debate puede abarcar acusaciones de una tendencia al *neocolonialismo y orientalismo* en fondos de apoyos europeos para coproducción, especialmente en *Hubert Bals* (Ross, 2011, p. 264). Igualmente, este dato se hace relevante, al considerar el activo mayoritario de España en *Ibermedia* en este sistema de cooperación regional, que arroja dudas sobre el control de la sociedad representada por las propias agencias culturales nacionales no europeas dentro de este sistema.

Así, es importante debatir si la representación de la pobreza es determinante en la selección de una película por parte de los comités evaluadores de cada proyecto en estos fondos internacionales (Falicov, 2012, p.312), con el fin de determinar una imagen de subdesarrollo que quiere ver el mercado europeo y anglosajón cuando se representa la región latinoamericana (Halle, 2010, p.214). Este determinante podría estar relacionado con la necesidad de justificar el uso de fondos para el desarrollo social en imágenes que representen este subdesarrollo.

Sin embargo, no se debe obviar que la realidad latinoamericana es complejamente diversa y que la pobreza es parte de la realidad de muchos autores que necesitan expresarla y representarla bajo su experiencia personal. La necesidad de resaltar realidades marginadas es tradición en Latinoamérica desde el Tercer Cine como un ejercicio de responsabilidad social para no olvidar ciertas realidades, aunque estas puedan a su vez limitar nuevas realidades emergentes alejadas del discurso oficial.

De esta manera, a pesar de existir indicios de orientalismo de representación marginal en el cine queer latinoamericano, es complejo contrastar dichas acusaciones, como estrategias coordinadas desde los fondos y gobiernos regionales. Creemos que existe un arraigo de una visión de pobreza económica como determinante social y psicosocial en la sociedad en general, y es esta se encuentra un motor de historias de oposición en conflictos derivados a estas diferencias sociales. Es importante determinar que en la representación de clases sociales se determinan consecuencias tanto positivas (forjar un carácter al personaje y otorgarle una dosis de realidad) o negativas (determinantes que le

causen conflicto, ya sea por ignorancia o necesidad). La pobreza representada puede incluso limitar el desarrollo eutético del texto como en *Desde Allá, Pelo Malo* y *Te Prometo Anarquía*. Sin embargo, la gran mayoría de textos valorados representan espacios liminales y fronterizos entre clases sociales, desde dónde surgen nuevas historias que conjugan distintas maneras de ver la sexodiversidad.

Para concluir, se quiere notar como la muestra *películas fondos nacionales mixtos* representa un cine urbano nacional radicalmente diferente al resto de la muestra, mostrando un cine mayoritariamente de clases medias y altas (50 % cada uno). Sin embargo, considerando lo limitado de la muestra, se hace difícil verificar esta observación.

4.1.2.3 Etnia

El apartado de etnia se hace necesario en la valoración de personajes de narrativas latinoamericanas, donde existe una gran variedad de etnias coexistiendo que podrían influir en la representación social de cada personaje y de sus interacciones entre otros personajes.

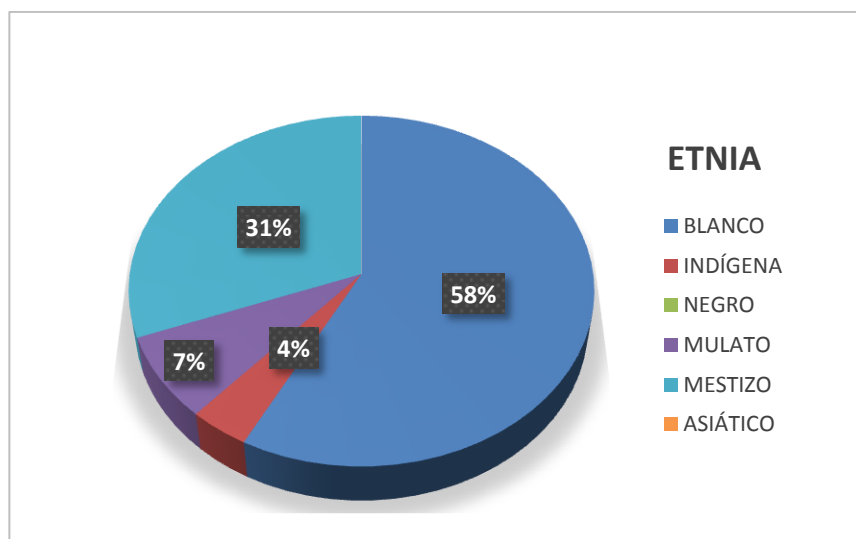


Figura 4.1.2.3.a. MUESTRA GENERAL. Etnia. FUENTE: Elaboración propia

Desde la muestra general, se presenta una mayoría de raza **blanca** (58 %), seguida de **mestizos** (30,8 %) y una minoría de **mulatos** (7,69 %), y una **indígena** (con 3,85 %) representada por Ailín de *El Niño Pez*. Cabe destacar la ausencia de personajes **asiáticos** o **negros**. En *Pelo Malo* se representa un personaje secundario de raza negra (la abuela de Junior, Carmen) pero no forma parte de la muestra.

Estos resultados, aunque sorprendentes a primera vista, se pueden entender al analizar las películas por su origen. Considerando que cuatro de once películas son de un país de mayoría blanca como es Argentina (cerca de 80 % de la población es blanca o mestiza), este dato puede haber determinado la muestra étnica. Queremos igualmente aclarar que el enfoque que se le da a esta cinematografía radica en la importancia de la representación queer y sexodiversa dentro del Nuevo Cine Argentino,

Resulta sorprendente que las películas brasileñas tengan el mismo porcentaje que las argentinas (80 %) a pesar de su alta población mestiza; y aunque este dato podría representar que la sexodiversidad está limitada solo para la raza blanca, creemos que está condicionado a nivel sociocultural representado en las películas seleccionadas (medias y altas). En contra parte, las mexicanas (75 %) y venezolanas (50 %) sí que reflejan esta mayoría mestiza (75 %), y en estas últimas, solo se representa a los personajes blancos como clases sociales medias y altas.

Estos datos muestran una mayoría representada de la etnia blanca dentro de este cine queer latinoamericano, a pesar de que no sea necesariamente un reflejo étnico de la región. Sin embargo, las diferencias entre personajes y los conflictos asociados en la diégesis, parecen estar determinadas más por las clases sociales que su etnia. Solo en *Pelo Malo*, se hace una referencia racial muy directa como significativo narrativo desde la expresión “*tener el pelo malo*”¹¹¹,

¹¹¹ expresión común en Venezuela que se refiere al tener el pelo rizado.

inscrita en el título y comúnmente usada en Venezuela; la cuál se usa como crítica sociocultural del racismo implícito de la sociedad venezolana desde el texto.

4.1.2.4 Procedencia

Motivado por el estudio transnacional en este cine, consideramos importante retratar la procedencia de estos personajes. Más allá de mostrar la nacionalidad o el origen regional de cada personaje, evaluaremos si es oriundo del espacio desde dónde se narra la historia o no.

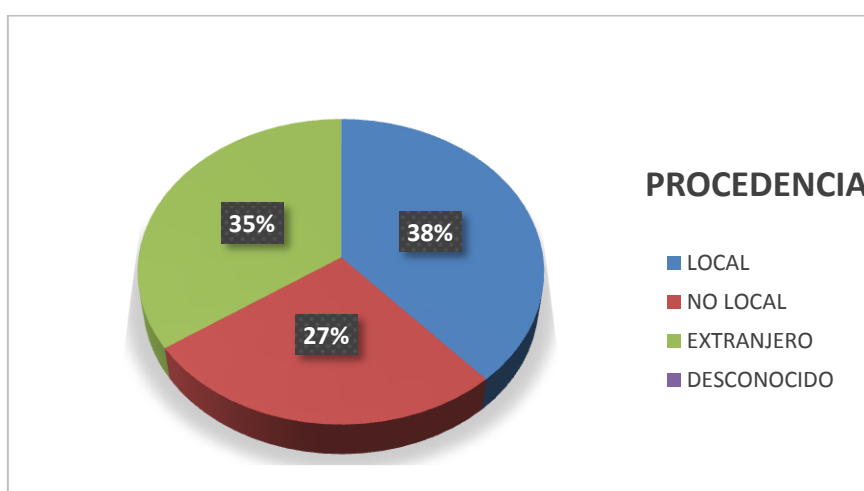


Figura 4.1.2.4.a. MUESTRA GENERAL. Procedencia. FUENTE: Elaboración propia

Los datos muestran una mayoría de personajes de **origen local** (38,46 %), seguida de cerca por los **extranjeros** (34,62 %) y de nacionales **no locales** (26,92 %), es decir, personajes que se mueven internamente dentro del país representado. Sin embargo, si sumamos los no locales (nacionales y extranjeros), pasan a ser mayoría (61,54 %), mostrando así el alto nivel de movilidad geográfica de estos personajes.

Es interesante, sin embargo, detallar la muestra de dos subgrupos, *películas Ibermedia* y *películas coproducciones no Ibermedia*, dónde se muestran datos bastante dispares de la muestra general.. Dentro del grupo *películas Ibermedia*, un fondo de desarrollo de coproducciones a nivel regional existe una clara apuesta al cine local o *glocal*, con historias mayoritariamente locales con personajes locales (55,6 %); dato que se puede contrastar con los nacionales no

locales y extranjeros (22,2 % cada uno). Dentro de las películas que conforman esta muestra, existe una importante apuesta por historias locales o *glocales* que desarrollen las características nacionales de su región, aunque estas puedan presentar personajes o características mixtas e híbridas, propias de la *glocalización* (Robertson, 1995; García Canclini, 2001).

Sin embargo, al analizar las películas de la muestra *películas coproducciones no-Ibermedia*, financiadas mayoritariamente por fondos privados provenientes de la coproducción y el apoyo estatal de cada país, estos datos se invierten completamente. Dentro de una muestra de 10 personajes, la amplia mayoría (70 %) son de origen extranjero frente a una minoría local (30 %); mostrando así una diversidad de origen que refleja fielmente su contexto transnacional.

Posiblemente, el esquema financiero de estas películas requiera representar ciertos orígenes y nacionalidades para lograr cuotas de coproducción necesarias para la financiación transnacional. No obstante, la descripción de personajes extranjeros están inscritas y bien desarrolladas dentro de la historia, formando parte de la caracterización de estos personajes; en especial en *Te Prometo Anarquía* y *Praia do Futuro*. En *XXY* por el contrario, no existe una gran diferenciación de extranjeros debido a la cercanía cultural de Uruguay con Argentina; pero existe una caracterización como *foráneo* (o que procede de otro lugar) bien caracterizada.

Por último, queremos advertir sobre nuestra valoración de *Praia do Futuro*, una película donde sus tres personajes (Donato, Konrad y Ayrton) han sido representados como extranjeros, en una película con tres actos divididos y diferenciados en acción, espacio y tiempo. Por ello, los hemos clasificado como extranjeros, ya que todos se representan como tal, dentro de las limitaciones y las vivencias que cada uno experimenta y que los marca en el desarrollo de personajes durante toda la historia.

4.1.3 ANÁLISIS DE DATOS: CONSTRUCCIÓN PSICOLÓGICA DEL PERSONAJE

4.1.3.1 Tipología psicológica y personalidad

Los datos recogidos sobre la construcción psicológica del personaje incluye la tipología psicológica del personaje determinada por dos elementos: una personalidad **introvertida** o **extrovertida**, y de manera más específica, la tipología psicológica definida por los humores **sanguíneos**, **melancólicos**, **coléricos** y **flemáticos**.

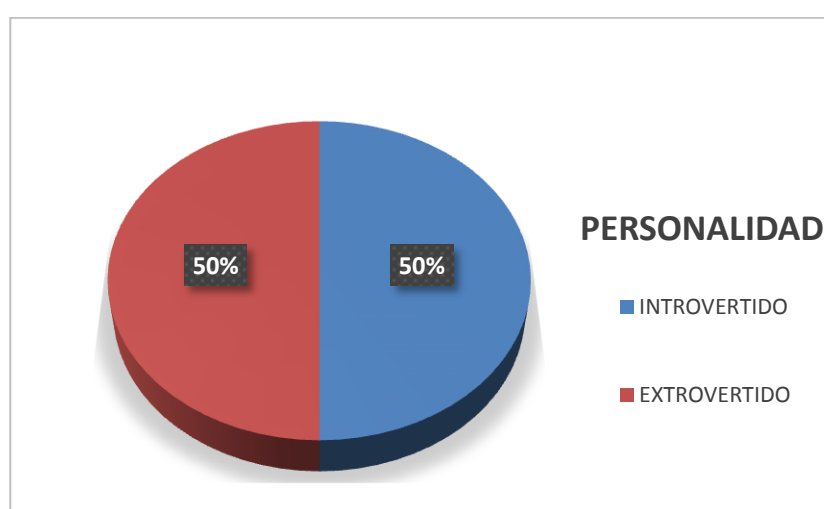


Figura 4.1.3.1.a. *MUESTRA GENERAL. Personalidad. FUENTE: Elaboración propia*

Desde las distintas muestras analizadas se observa cómo la división entre personajes introvertidos y extrovertidos arroja datos parejos, incluyendo así una división de 50 % entre introvertidos y extrovertidos tanto en la *muestra general* como en la *muestra películas fondos internacionales*. En la *muestra películas Ibermedia* se ve una mayoría de personajes introvertidos (66,67 %) y en la *muestra películas coproducciones no Ibermedia* se ve una mayoría de personajes extrovertidos (60 %).

Consideramos así que la categorización introvertido-extrovertido no arrojó suficiente luz al análisis de personajes, ya que la interpretación de estos datos lleva a una división equitativa entre ambas categorías. Por esta razón, se procedió a analizar los datos bajo la tipología psicológica de los humores hipocráticos que a su vez definen parcialmente cada tipo en más o menos extrovertido-introvertido.

Analizando las muestras, se observa una división de los personajes explorados. Desde la muestra general, se presenta una mayoría de personajes **melancólicos** (34,62 %), aunque seguida muy de cerca de personajes **coléricos** (30,77 %) y **sanguíneos** (26,92 %). Se observa igualmente una minoría de personajes **flemáticos** representados (7,69 %). Sin embargo, se puede observar desde esta muestra una mayoría de personajes extrovertidos (57,69 %) representados entre **sanguíneos y coléricos**.

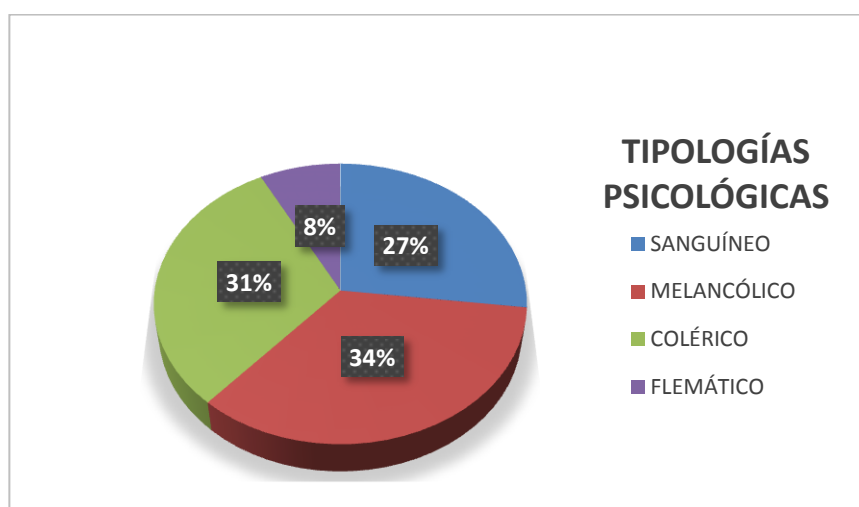


Figura 4.1.3.1.b. MUESTRA GENERAL. Tipologías Psicológicas

Al analizar las otras muestras se observa una división bastante similar entre personajes extrovertidos e introvertidos aunque son determinados desde distintos personajes con historias y situaciones diferentes. Dentro de la *muestra Ibermedia* se observa una mayoría de **coléricos** (55,11 %), donde se muestran personajes cambiantes como Junior y Marta en *Pelo Malo*; mientras que en el grupo de *coproducciones no Ibermedia* se observa una mayoría de **sanguíneos** (50 %) como Konrad y Ayrton. Los datos se presentan extremadamente variados, con una ligera mayoría de extrovertidos sobre introvertidos; y dificulta determinar una tipología psicológica dominante en este cine. De esta manera, se puede determinar la variedad de uso de tipologías psicológicas en personajes, ya que existen para representar la gran variedad existente de tipos de vidas queer.

A pesar que las narrativas queer anglosajonas y transnacionales, tienden a narrar historias de personajes melancólicos y flemáticos; dentro del cine latinoamericano, se presenta una alta representación de personajes coléricos y sanguíneos; en parte, reflejos de temperamentos comunes dentro de la idiosincrasia latinoamericana. Este hecho, resulta tanto interesante como innovador, lo que demuestra la inscripción de nuevas vidas liminales queer representadas, inscribiendo una nueva manera de sentir y representar lo queer.

Así, se concluye que la tipología psicológica del personaje queer latinoamericano, estará determinada por la necesidad del texto y las estrategias narrativas emanadas de este; y no a una cierta tipología que determine a un personaje como queer o no. Sin embargo, el cine queer latinoamericano, parece alejarse de personajes flemáticos y se aboga por personajes muy conectados con la idiosincrasia latinoamericana y su enfoque en la sociabilidad, en la emoción y en la acción; desde personajes que inscriban sus momentos vitales dentro una montaña rusa de afectos.

4.1.3.2 Temperamento afectivo

Como hemos apuntado durante esta investigación y su marco teórico, nos interesa especialmente analizar estos textos desde las formas innovadoras de representar el afecto dentro de la expresión queer. Para ello, debemos determinar el potencial afectivo de estos personajes dentro la definición tímica y de sus humores.

Analizar la foria de los personajes nos permite evaluar dicho potencial afectivo que será determinante al explorar relaciones afectivas e interacciones con el entorno social de cada personaje. De esta manera, se observa una amplia mayoría de personaje **eufóricos** dentro de la muestra general (50 %), seguida por personajes **disfóricos** (23,08 %), **cambiantes** (19,23 %) y **afóricos** (7,69 %). Estos porcentajes cambian en la muestra de fondos internacionales, dónde se muestra una misma cantidad de personajes **disfóricos** y **eufóricos** (35,71 %). Es igualmente interesante observar como 5 de los 6 personajes disfóricos de la muestra, se encuentran dentro de la muestra *películas fondos internacionales*.

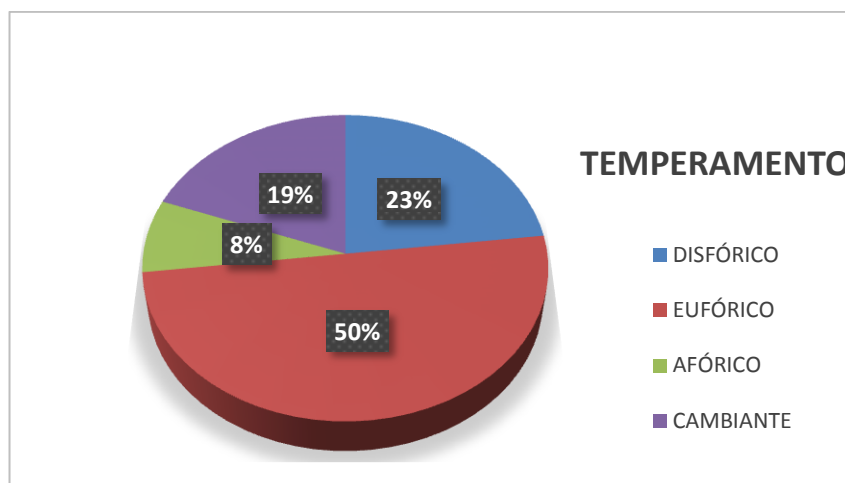


Figura 4.1.3.2.a. **MUESTRA GENERAL. Temperamento.** FUENTE: *Elaboración propia*

Concluimos que existe una clara preferencia por narrar personajes eufóricos, con grandes potenciales emocionales desde su tímica, lo que desarrollaría narrativas con gran potencial afectivo; esta se presenta como una característica distintiva del cine queer transnacional. Sin embargo, es interesante observar la preferencia por construir personajes disfóricos dentro del grupo de películas que entran al círculo de festivales internacionales (muestra *películas fondos internacionales*).

La disforia está normalmente relacionada como estado tímico a lo liminal, lo ambiguo y en movimiento; elementos que parecen ser atractivos por festivales internacionales de clase A que exploran el llamado *cine arte* de carácter global desde estos estados que causan angustias y situaciones límite. Definitivamente, lo queer parece ser parte de este cine y estar inscrito en la disforia. Inclusive, la misma palabra disforia está asociada directamente con el colectivo transexual, ya que la transexualidad se define como disfórica en su definición clínica¹¹². Este

¹¹² La disforia de género (anteriormente considerado trastorno de identidad de género) es el diagnóstico psiquiátrico asignado a transexuales desde la consideración que la discordancia entre sexo e identidad causa distrés o disforia grave. Esta clasificación está asignada desde el manual de psiquiatría DSM-5. Es de relevancia el cambio inminente de clasificación en el CIE-11 (Clasificación Internacional de Enfermedades) para el 2018 de disforia a incongruencia de género. Información accedida desde https://es.wikipedia.org/wiki/Disforia_de_g%C3%A9nero. Recuperado 01 de Abril de 2017

dato no suena casual al contrastar la inexistente representación de personajes transexuales en la muestra, que puede condicionar la forma de representación de estos personajes desde la disforia y el rechazo de usar y asociar personajes disfóricos clásicamente representados en el *Cine Maricón*.

No obstante, el cine queer latinoamericano muestra una variedad tímica y de tipología psicológica de sus personajes representados, y desde allí es donde radica su potencial afectivo que tanto llama la atención. Por otra parte, entendemos que parte del debate eufórico-disfórico ronda la discusión sobre el real potencial queer como euforia¹¹³ y la capacidad de lo queer de ser realmente feliz.

Este debate, al que nos abocaremos más adelante en nuestro análisis sobre la representación afectiva, marca una clara diferencia de las concepciones de lo queer y los diálogos posqueer basados en los procesos desidentificadores y transnacionales que se han inscrito en este diálogo global. Sin embargo la disforia parece permanecer inscrita en lo queer anglosajón y asiático. La expresión queer latinoamericana se inscribe evolutivamente hacia un modelo híbrido dinámico, desde donde explora ambas formas de expresar lo queer y su amplio potencial afectivo en el que se encuentra construido; lo que se presenta como una nueva perspectiva para definir lo queer.

¹¹³ **La RAE define euforia como un estado de** entusiasmo o de alegría intensos, con una tendencia clara al optimismo. Información obtenida de RAE <http://dle.rae.es/?id=H5vGOEw> . Recuperado el 01 de abril de 2017

4.1.4 ANÁLISIS DE DATOS: CARACTERIZACIÓN SEXUAL DEL PERSONAJE

4.1.4.1 Orientación sexual

Dentro de la muestra recogida, se evalúa la identidad declarada o representada del personaje, siguiendo las categorías aceptadas por el movimiento sexodiverso LGBTI o **lesbiana, gay, bisexual, transexual e intersexual**; sumando categorías como **heterosexual, ambiguo (o queer)** o **sin determinar**.

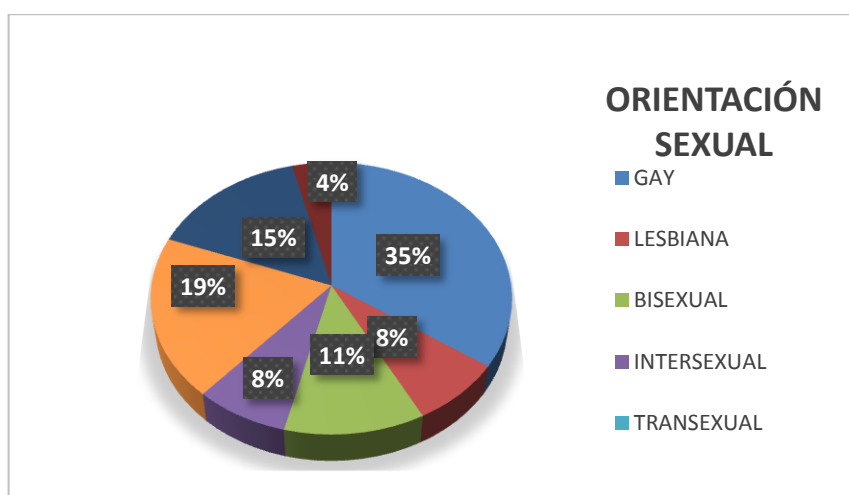


Figura 4.1.4.1.a. *MUESTRA GENERAL. Orientación sexual. FUENTE: Elaboración propia*

Evalutando *la muestra general* se observa una mayoría de personajes de orientación **gay** (34,62 %) sobre otros grupos representados, seguidos por **ambiguo** (15,39 %) y **heterosexual** (15,39 %), formando así la mayoría representada. Del resto de los personajes, encontramos tres personajes **bisexual** (11,54 %), dos de **lesbianas** y dos **intersexuales** (7,69 % cada uno). Sin embargo, estos datos cambian, dependiendo de la muestra específica explorada.

Dentro de la muestra *películas fondos internacionales* la cantidad de personajes gais se iguala a la de ambiguos (34,51 %), mostrando así una preferencia por historias ambiguas y pocas definidas, a la línea de la expresión queer europea y anglosajona.

Por el contrario, la muestra *películas coproducciones no Ibermedia* muestra una mayoría de personajes gay (50 %); mientras que las *películas Ibermedia* reparten su porcentaje en partes iguales entre gais, bisexuales y personajes heterosexuales (22,22 %) relacionados en afecto con un sexodiverso.

Así, la representación de la orientación sexual de los personajes muestran todavía una tendencia a una mayor representación de personajes gay; y esta muestra se conforma un amplia mayoría si se incluye historias de hombres bisexuales o ambiguos representando afecto o sexo homosexual (60,69%). Estos datos evidencian la hegemonía de representación homosexual masculina sobre otras formas de sexodiversidad, posiblemente por un hábito de representación en la región, donde abundan estas historias (aunque sean representados desde la burla y la opresión) pero escasean historias de lesbianas e intersexuales.

Otro dato interesante a analizar se presenta en la total ausencia de personajes transexuales, a la que ya nos hemos referido anteriormente. Creemos que la asociación del personaje transexual al *Cine Maricón* en historias subculturales, ha ahuyentado esta representación dentro de la expresión queer; cuál parece buscar narrativas alejadas de la representación subcultural y sus espacios. Sin embargo, la aparición de personajes intersexuales, representados en *XXY* y *El Último Verano de La Boyita*, dos películas pioneras en la representación de la intersexualidad en la ficción, se observa como existe un interés de realizadores no sexodiversos en explorar nuevas identidades no representadas dentro de la sexodiversidad.

Por otra parte, queremos analizar la representación de ambigüedad en este cine, desde que exploran una primera relación sexodiversa. Al contrario que en la representación subcultural, estos casos se muestran alejados de un proceso de transformación y de aceptación de la nueva sexodiversidad; desde lo queer se desestabiliza el deseo, se enfatiza la duda y el conflicto de dicha exploración de la sexualidad. En estos casos, se representa a Elder de *Desde allá*, Álvaro de *XXY* o Martin de *Beira-Mar* como clásicos casos de exploración sexual que no terminan con una aceptación de su identidad, sino en una exploración de las posibilidades infinitas del afecto.

Queremos referirnos a un ejemplo de ambigüedad, no obstante, alejadas de esta indefinición. La expresión identitaria “queer” que refiere a una identidad ambigua por decisión consciente, se halla representada en Mao en *Tan de Repente*; un caso pionero en el cine queer latinoamericano, aunque una fórmula algo común en el cine queer anglosajón.

Mao es consciente de su decisión identitaria, le gusta las mujeres, tiene una “amante” pero “no es lesbiana” ni tiene “novia”. El rechazo identitario de Mao en diversas ocasiones durante el filme es toda una declaración de intenciones de una orientación sexual libre de etiquetas social heteropatriarcales, abocadas a la acción del sentir y expresar placer sin límites autoimpuestos. Igualmente, su aparente atracción a Felipe, expresa una posible bisexualidad no consumada, enfatizando su ambigüedad. En el siguiente texto podemos observar como Mao describe su visión del sexo y del amor, al tratar de convencer a Marcia para tener relaciones sexuales

“MAO: ¿Por qué creés que no puedo amarte? ¿Tenés un complejo por ser gorda?

MARCIA: No

MAO: Claro que no. ¿Qué es lo que te impide amarme? Dos cosas, lo abrupto que yo sea una chica y lo abrupto no hace falta hablar que están todos como yo que queremos el amor a primera vista. Ahora que yo sea una chica...

MARCIA(*interrumpiendo*): Ya te dije que no soy lesbiana

MAO: Ya te dije que yo tampoco. El amor permite un solo rodeo, la acción. (*Le acaricia*) Porque el amor que no tiene explicaciones, tiene pruebas... y las pruebas valen tanto como el amor”

Tan de Repente (Diego Lerman, 2003)

Por último, queremos comentar la caracterización de Diego en *Velociraptor*, cuál también se presenta como novedosa aunque todavía aislada. Diego es el amigo *buga* (heterosexual) de Álex. Sin embargo, se le desestabiliza cuando su amigo le pide que le ayude a perder su virginidad y este acepta “para ayudarlo”. En el momento de consumar la relación sexual, Diego no puede mantener la erección y desiste de su intento, aunque sí recibe una felación de Álex.

A pesar de esta representación, el personaje de Diego es caracterizado como totalmente heterosexual, no se abre la duda hacia su identidad ni entra en conflicto por la experiencia homosexual frustrada. Fue una experiencia más pero no desestabilizadora a pesar del intento; sin embargo, el hecho de mostrar a un heterosexual en relaciones homosexuales sin sentir nada “extraño” se presenta como un hecho desestabilizador y queer en una sociedad donde acepta cada vez más a sexodiversos pero el escrutinio a la orientación sexual sigue siendo implacable.

Se puede concluir que la mayoría de la representación sexodiversa está abocada a historias de homosexualidad masculina, aunque cada vez vemos un tímido ascenso de historias con protagonistas de otras orientaciones sexodiversas.

4.1.4.2 Rol

Al estudiar representaciones sexodiversas, se hace interesante el estudio de roles sexuales ya que son definiciones arraigadas dentro de la sexodiversidad y comúnmente utilizadas por individuos sexodiversos. Los roles determinan patrones de conductas sexuales que afectan el grado de interacción del individuo con sus pares, y pueden llegar a formar una parte innegable de la identidad sexual.

Dentro de los datos obtenidos en la *muestra general* existe una tendencia en representar individuos **versátiles** (30,77 %) sobre los otros roles como exclusivamente **activos** (19,23 %) y **pasivos** (19,23 %). Los **heterosexuales** (15,38 %), cuyos roles que suelen estar implícitos desde su función biológica sexual, serán determinados en otro grupo para que no afecten la muestra de los personajes sexodiversos. Igualmente se determinará otro grupo **sin determinar** (15,38%) para niños que no representen un rol sexual determinado. Los resultados entre las muestras revelan datos similares con pequeñas variaciones aunque una mayor tendencia en representar roles versátiles.

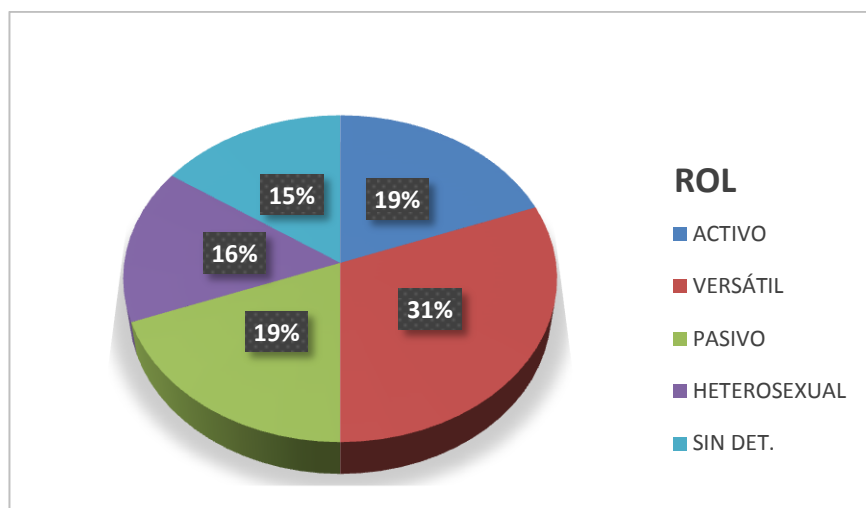


Figura 4.1.4.2.a. **MUESTRA GENERAL. Rol.** FUENTE: *Elaboración propia*

Los roles de los personajes han sido analizados en estas películas desde la representación o declaración de sus gustos, especialmente durante la relación sexual. Sin embargo, en la mayoría de ocasiones este rol no es relatado ni claramente representado y debe ser deducido en representaciones sugeridas desde su comportamiento. Esto sin duda, crea la dificultad de categorizar ciertos casos como puede ser los de identidad ambigua, que han sido explorados de manera individual para determinar su rol.

Hemos determinado el rol sexual de personajes mas ambiguos a base de lo representado y sugerido dentro del texto, a pesar que este rol tenga el potencial de cambiar. Al no ser una identidad concreta, cuantificamos las expresiones encontradas dentro del texto aunque este pueda sugerir cambios a futuro. A continuación, queremos analizar algunos de los casos para explicar esta categorización.

Martin, de *Beira-Mar*, es heterosexual pero desarrolla una experiencia homosexual con su mejor amigo al final de la historia. En la representación sexual, Martin aparece cómodo representando un rol activo, y al ser esta su única representación sexual, hemos decidido categorizarlo como tal. En el caso de Álvaro, en *XXY*, es representado como pasivo en una relación sexual con un intersexual pero, este rol ha sido fortuito y forzado. Al final, Álvaro le reconoce a Alex que “le ha gustado”, y nos lleva a categorizarle como pasivo. Sin embargo, dado el caso fortuito y extremo de la relación sexual, este rol pueda evolucionar.

Elder, de *Desde Allá*, por su parte, es representado teniendo sexo con su novia al principio de la película. El desarrollo de su afecto hacia Armando sugiere una atracción hacia Armando desde un primer rol activo en la fiesta (Armando le rechaza), llevándole a representarse como pasivo hacia el final del texto. Debido a esta diversidad, cuál no parece molestar a Elder, le denominaremos versátil. Marcia, de *Tan de Repente*, es una heterosexual que termina teniendo una relación homosexual con una Mao insistente, que después de una demostración de su afecto le convence para tener relaciones sexuales. Durante la escena sexual, Marcia parece asumir un rol más pasivo; y este se reforzaría con el rol dominante de Mao durante la película, con propuestas como “¿quierés coger?” o “¿quierés que te la chupe?”.

Por otra parte, también interesa observar como dentro de la muestra un gran número de personajes gais son representados como versátiles. Películas como *Te Prometo Anarquía*, *Contracorriente* y *Praia do Futuro*, presentan a todos sus protagonistas gay como versátiles, turnándose como activo-pasivo por partes iguales.

Esta tendencia en la representación que incluye a todos los versátiles de la muestra, parece denotar una intención en romper roles establecidos que generan estereotipos de la homosexualidad. Desde una cultura que todavía se asocia a la homosexualidad con el rol pasivo, que a su vez debe denotar en la caracterización de una conducta femenina y sumisa ; la representación de roles versátiles otorgan una nueva visión de la sexodiversidad que se aleja de sus etiquetas tradicionales y las desestabiliza, marcándose con un potencial queer. Karim Aïnouz, expresaba dicho potencial desestabilizador al hablar de sus personajes y el rechazo de la película por parte de públicos “homófobos” al presentar la cinta en Brasil:

En el fondo la reacción en contra fue por las escenas de sexo y por haber elegido al actor Walter Moura que es un símbolo del hombre brasileño. Porque ya hay personajes gays principales en series de televisión de éxito en Brasil y eso no genera problemas. Otra cosa es que son personajes muy masculinos y eso ha tocado a la gente molestando a los hombres que

hacen gala de esa masculinidad (Entrevista Karim Aïnouz Premio Sebastiane Latino 2014, 19 Septiembre 2014)

Así, la caracterización de versatilidad en el cine sí parece representar *queeridad*, en una época donde la representación misma de un hombre homosexual no es motivo de desestabilización suficiente pero sí lo es su caracterización normalizada y desetiquetada, al adentrarse dentro de límites ambiguos no fácilmente diferenciables. Esta forma de representar versatilidad está alejada de otras caracterización del cine queer, cuál suele representar ambigüedad sexual pero interesantemente un rol fijo.

En *Praia do Futuro*, Donato y Konrad parecen turnarse dependiendo de su inestabilidad emocional (Konrad toma el rol activo después de la muerte de su amigo e igualmente Donato es activo cuando toma la decisión de marcharse de Alemania); aunque el aspecto dominante de Konrad nos parece indicar una mayor tendencia de este al rol activo. En *Te Prometo Anarquía*, ambos personajes discuten quién es el activo en la secuencia inicial; casi para denotar quién es el “más macho” aunque ambos aparecen en roles versátiles, cuál disfrutan sin limitaciones en la intimidad.

La gran variedad de roles sexuales denotan el interés de estas películas de explorar nuevos personajes que expresan la sexodiversidad de maneras no etiquetadas y poco narradas en el cine sexodiverso regional. La mayor tendencia hacia la versatilidad de los personajes parece sugerir una necesidad de romper estos esquemas a la hora de narrar nuevos significantes e identidades sexodiversas y complejas.

4.1.4.3 Aspecto

Este rasgo ha normalmente sido asociado a un sinónimo del rol sexual del individuo basado en la dicotomía hombre-activo-dominante y mujer-pasiva-sumisa, muy arraigado en la cultura latinoamericana. Sin embargo, historias queer tienden a explorar el aspecto más allá de su rol definido y cuál nos disponemos a contrastar.

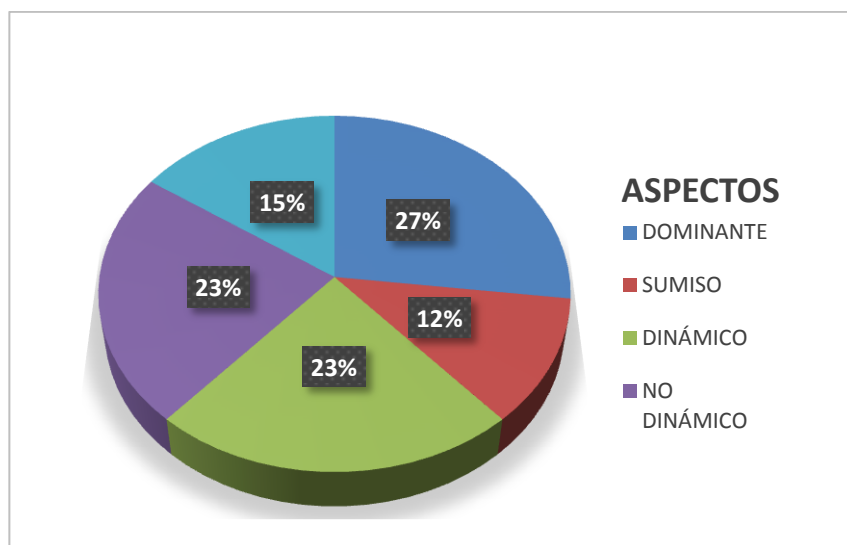


Figura 4.1.4.3.a. *MUESTRA GENERAL. Aspectos. FUENTE: Elaboración propia*

La muestra general arroja una ligera mayoría de **dominantes** (26,92 %), seguido muy de cerca por **dinámicos** y **no dinámicos** (23,08 % cada uno) y por último se representan **sumisos** (11,54 %). Esta muestra varía ligeramente en la *muestra de fondos internacionales*, donde **dominantes** (35,71 %) son mayoría, seguidos de **no dinámicos** (21,42 %); proporción que se repite en la *muestra no Ibermedia* (40 % **dominantes** frente 30 % **no dinámicos**)

Se puede observar así como se da preferencia a personajes dominantes y fuertes que dirigen la acción, alejado de las etiquetas sumisas asociadas a la sexodiversidad. Es además interesante observar como algunos estereotipos se rompen, mostrando un versátil dominantes, como Elder (*Desde Allá*); o activos no dinámicos como Armando (*Desde Allá*) y Martin (*Beira-Mar*). Sin embargo, el rol sumiso parece estar representado solo en pasivos, como Álvaro (XXY), Ailín (*El Niño Pez*) o Marcia (*Tan de Repente*).

Por último, se debe notar la inexistencia de comportamientos extremos sadomasoquistas aunque si existen personajes inestables como Mao y Elder que tienden a la agresividad arraigada desde su inestabilidad emocional. Igualmente, se incluyen en el parámetro “desconocido” a los niños de la muestra y a Lenin, ya que no se le muestra en ninguna relación sexual ni expresar ningún tipo de afecto sexual; aunque esta tenga una personalidad dominante.

4.1.4.4 Evolución aceptación de la sexualidad

Los datos que muestran la evolución de la aceptación de la identidad sexodiversa comprenden de dos series de datos: aceptación identitaria inicial y aceptación final para poder así determinar la evolución del texto en este ámbito.

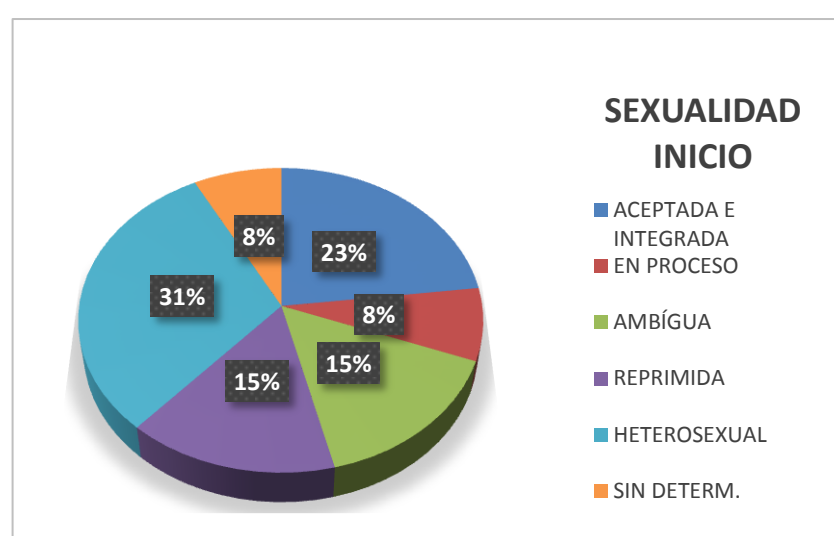


Figura 4.1.4.4.a. **MUESTRA GENERAL. Sexualidad inicio** FUENTE: *Elaboración propia*

La mayoría de los personajes cuentan al *inicio* de las historias, sexualidades integradas en su personalidad, mostrando a un 30,77 % de **heterosexual** y 23,08 % de sexodiversos con **sexualidad aceptada**. Así, la mayoría de los personajes de la muestra se integran como personajes con una **sexualidad definida** (53,88 %) que evolucionará a lo largo de la trama. Esta mayoría se presenta estable en todas las muestras; y donde además se mostrará una minoría de personajes con sexualidad **reprimida** e **indefinida** (15,38 % cada uno), y en **proceso de integración** (7,69 %).

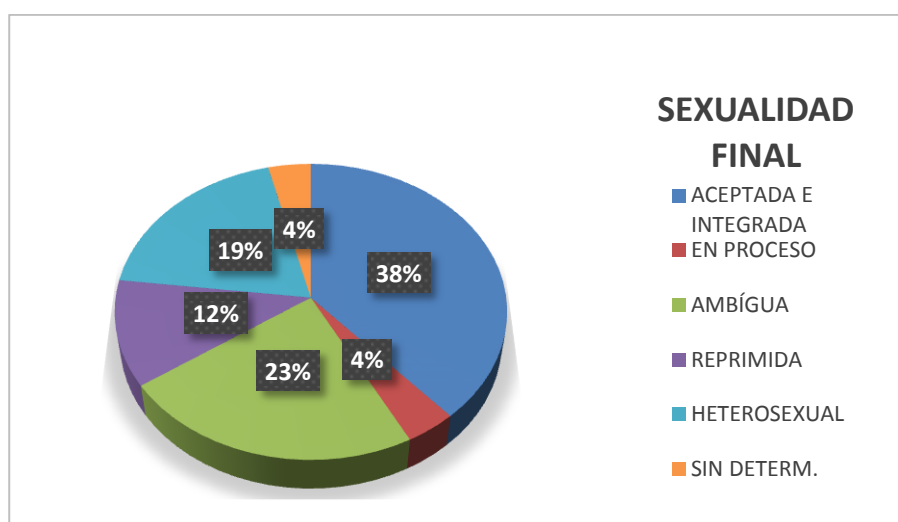


Figura 4.1.1.1.b. *MUESTRA GENERAL. Edad. FUENTE: Elaboración propia*

Al comparar estos datos iniciales con aquellos arrojados al *final* de la narrativa, se ve un aumento de **sexualidad integrada** al final del texto (38,46 %), un descenso de identidades consideradas **heterosexual** (de 30,77 % a 19,23 %) y un aumento de identidades **indefinida** (15,38 % a 23,08 %).

Estos cambios de datos parecen revelar en estas narrativas una tendencia a contar historias de exploración sexual, característica que iría a la par con su par queer anglosajón. Igualmente un aumento en la indefinición se evidencia, siendo otra narrativa común de las primeras narrativas queer en Europa y EE.UU.

Sin embargo, al comparar estos datos con la evolución de esta integración de la orientación sexual en la *muestra general*, se revela como una mayoría de las películas sexodiversas no muestran una evolución en la identidad de sus personajes (46,15 %), dato que no incluirá a heterosexuales sin evolución (15,39 %); haciendo así una mayoría de personajes sin evolución identitaria (61,54 %).

Este dato, aunque parezca sorprendente, se refiere mayoritariamente a películas gay de temática queer cuál tienden a diversificar sus historias sobre el significado de exploración sexual a otros debates y temáticas que incluyan el afecto, la futuridad y la jerarquía social; tal como hemos incluido en nuestros debates de marco teórico.

Desde estos datos, se observa como existe una tendencia regional en inscribir historias globales queer, que se alejan de la primera representación queer de descubrimiento, para explorar otros temas identitarios y de afectos. Así tenemos nuevos arquetipos sexodiversos queer representado desde personajes como Konrad (*Praia do Futuro*), Miguel y Johnny (*Te Prometo Anarquía*), Lenin y Mao (*Tan de Repente*), Alex (*Velociraptor*), Armando (*Desde Allá*) y Tomaz (*Beira-Mar*).

Por otra parte, se evidencia como en películas donde se construye un espacio liminal en un “efecto frontera” entre las clases sociales, existe una clara representación de orientación sexual asumida por los personajes de bajo estatus sociocultural: Miguel (*Te Prometo Anarquía*), Marcia (*Tan de Repente*), Miguel (*Contracorriente*) y Elder (*Desde Allá*) presentan orientaciones sexuales más inestables, reprimidas, no públicas y/o “armarizadas”.

Sin embargo, la presencia de personajes representando narrativas de exploración de una nueva identidad, marca un interesante elemento híbrido del cine queer latinoamericano que toma prestado de narrativas de descubrimiento del cine subcultural para narrar historias de afectos queer.

Creemos que dada a la reciente apertura social que se empieza a vivir en Latinoamérica; existe aún una necesidad de contar historias de descubrimiento y mayor autoaceptación de la identidad sexual. Así encontramos personajes como Miguel (*Contracorriente*), Elder (*Desde Allá*), Alex (*XXY*), Mario (*El Último Verano de La Boyita*), Marcia (*Tan de Repente*), que narran vidas de sexodiversos que evolucionan hacia la aceptación o hacia la transformación de sus identidades sexodiversas; cuál parecen aceptar en distintos grados.

Sin embargo, solo existe un caso de involución de la aceptación de la sexualidad, representado en *Pelo Malo* y la transformación de Junior hacia un niño *armarizado*, como precio a pagar por el afecto y aceptación de su madre. *Pelo Malo* se inscribe así como una profunda crítica a una sociedad militarizada que aísla y reprime al queer y su deseo, en su afán de normalizar y neutralizar la diferencia y la disidencia sexual.

CONSTRUCCIÓN DE LA SEXUALIDAD DEL PERSONAJE

	RELACIÓN CON ENTORNO									SEXUALIDAD									ASPECTOS										INTEGRACIÓN SEXUALIDAD INICIO										SEXUALIDAD FINAL										EVOLUCIÓN SEX																																																																														
	ORIENTACIÓN SEXUAL									ROL									ASPECTOS									ACEPTADA E INTEGRADA					EN PROCESO					AMBIGUA					REPRIMIDA					HET.					SIN DET.					TOTAL					ACEPTADA E INTEGRADA					EN PROCESO					AMBIGUA					REPRIMIDA					HET.					SIN DET.					TOTAL					HACIA ACEPTACIÓN					HACIA NEGACIÓN					HACIA AMBIGÜEDAD					HET.					SIN EVOLUCIÓN					TOTAL				
	G	L	B	I	T	AMBÍGUO	HETERO	DESC		ACT	VERS	PAS	HET	SIN DET.	TOTAL	DOM.	SUMISO	DINÁMICO	NO DINÁMICO	NO DETERM.	TOTAL	6	2	4	4	8	2	26	10	1	6	3	5	1	26	5	1	4		12	26																																																																																						
PERSONAJES TOTAL	9	2	3	2	0	5	4	1	5	8	5	4	4	26	7	3	6	6	4	26	6	2	4	4	8	2	26	10	1	6	3	5	1	26	5	1	4		12	26																																																																																							
TOTAL % PERSONAJES	34,62	7,69	11,54	7,69	0,00	19,23	15,38	3,85	19,23	30,77	19,23	15,38	15,38	100,00	26,92	11,54	23,08	23,08	15,38	100,00	23,08	7,69	15,38	15,38	30,77	7,69	100,00	38,46	3,85	23,08	11,54	19,23	3,85	100,00	19,23	3,85	15,38		46,15	100,00																																																																																							
BEIRA-MAR	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	0	1		0																																																																																							
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85		0,00	7,69																																																																																							
CONTRACORRIENTE	1	0	1	0	0	0	1	0	0	2	0	1	0	0	0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	1	1	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1		1																																																																																				
% PERSONAJES	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	3,85		11,54	3,85	0,00	3,85	3,85	0,00	11,54	3,85	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	11,54	7,69	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	11,54	3,85	0,00	0,00		3,85	7,69																																																																																							
DESDE ALLA	1	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1		1																																																																																					
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00		7,69	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	7,69	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	3,85		3,85	7,69																																																																																							
EL NIÑO PEZ	0	1	1	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2		2																																																																																				
% PERSONAJES	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00		7,69	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00		7,69	7,69																																																																																							
EL ÚLTIMO VERANO DE...	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	1		1																																																																																					
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	7,69	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	7,69	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	7,69	3,85	0,00	0,00		3,85	7,69																																																																																							
PELO MALO	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0		0																																																																																				
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85		7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	0,00		0,00	3,85																																																																																						
PRAIA DO FUTURO	2	0	0	0	0	0	1	0	0	2	0	1		0	1	0	1	1	0	0	1	0	0	0	1	1	1	0	2	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1		1																																																																																					
% PERSONAJES	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	3,85		11,54	3,85	0,00	3,85	3,85	0,00	11,54	3,85	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	11,54	7,69	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	11,54	3,85	0,00	0,00		3,85	7,69																																																																																							
TAN DE REPENTE	0	1	0	0	0	2	0	0	1	0	1	0		0	1	1	0	0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0	1		2																																																																																							
% PERSONAJES	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00		7,69	3,85	3,85	0,00	0,00	3,85	11,54	3,85	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	11,54	3,85	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	11,54	0,00	0,00	3,85		7,69	11,54																																																																																							
TE PROMETO ANARQUÍA	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0		0	1	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2		2																																																																																					
% PERSONAJES	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00		7,69	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00		7,69	7,69																																																																																							
VELOCIRAPTOR	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0		0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	2		2																																																																																					
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00		7,69	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	7,69	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00		7,69	7,69																																																																																									
XXY	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	1		0	1	1	0	0	1	0	0	0	1	0	1	1	0	1	0	0	1	1	0	0	1	0	1	0	1		0																																																																																						
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	3,85		11,54	3,85	3,85	0,00	0,00	3,85	11,54	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	11,54	3,85	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	11,54	3,85	0,00	0,00		0,00	7,69																																																																																								

TABLA 4.1.4.1.1. MUESTRA GENERAL. PERSONAJES. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	RELACIÓN CON ENTORNO								SEXUALIDAD																EVOLUCIÓN SEX																
	ORIENTACIÓN SEXUAL								ROL						ASPECTOS						INTEGRACIÓN SEXUALIDAD INICIO						SEXUALIDAD FINAL						EVOLUCIÓN SEX								
	G	L	B	I	T	AMBÍGUO	HETERO	DESC	ACT	VERS	PAS	HET	SIN DET.	TOTAL	DOM.	SUMISO	DINÁMICO	NO DINÁMICO	NO DETERM.	TOTAL	ACEPTADA E INTEGRADA	EN PROCESO	AMBIGUA	REPRIMIDA	HET.	SIN DET.	TOTAL	ACEPTADA E INTEGRADA	EN PROCESO	AMBIGUA	REPRIMIDA	HET.	SIN DET.	TOTAL	HACIA ACEPTACIÓN	HACIA NEGACIÓN	HACIA AMBIGÜEDAD	HET.	SIN EVOLUCIÓN	TOTAL	
TOTAL IBERMEDIA	2	1	2	1	0	0	2	1	0	3	1	2	3	9	2	1	3	1	2	9	2	1	1	2	2	1	9	3	1	1	1	2	1	9	2	1	0		4	77	
TOTAL % COPROD	22,22	11,11	22,22	11,11	0,00	0,00	22,22	11,11	0,00	33,33	11,11	22,22	33,33	100,00	22,22	11,11	33,33	11,11	22,22	100,00	22,22	11,11	11,11	22,22	22,22	11,11	100,00	33,33	11,11	11,11	11,11	22,22	11,11	100,00	22,22	11,11	0,00		44,44	77,78	
CONTRACORRIENTE	1	0	1	0	0	0	1	0	0	2	0	1	0	3	1	0	1	1	0	3	1	0	0	1	1	0	3	2	0	0	0	1	0	3	1	0	0	0	1		
% PERSONAJES	11,11	0,00	11,11	0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	0,00	22,22	0,00	22,22	0,00	33,33	11,11	0,00	11,11	11,11	0,00	33,33	11,11	0,00	0,00	44,44	11,11	0,00	33,33	22,22	0,00	0,00	55,56	11,11	0,00	88,89	11,11	111,11	0,00		3,85	22,22	
EL NIÑO PEZ	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	2	0	1	1	0	0	2	1	0	1	0	0	0	2	1	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	2		
% PERSONAJES	0,00	11,11	11,11	0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	0,00	11,11	11,11	22,22	0,00	22,22	0,00	11,11	33,33	0,00	0,00	22,22	11,11	0,00	11,11	44,44	0,00	0,00	22,22	11,11	0,00	11,11	44,44	0,00	0,00	66,67	0,00	66,67	0,00		22,22	22,22	
PELO MALO	1	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	2	1	0	1	0	0	2	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	1	0	2	0	1	0	0	0	1
% PERSONAJES	11,11	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	11,11	0,00	0,00	0,00	0,00	11,11	22,22	22,22	11,11	0,00	44,44	0,00	0,00	22,22	0,00	11,11	0,00	33,33	11,11	0,00	22,22	0,00	0,00	0,00	22,22	11,11	0,00	33,33	0,00	44,44	0,00		0,00	11,11	
EL ÚLTIMO VERANO DE...	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	2	2	0	0	0	0	2	2	0	0	0	1	0	1	2	0	1	0	0	0	1	2	1	0	0	0	1		
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	11,11	0,00	0,00	11,11	11,11	0,00	0,00	0,00	11,11	22,22	22,22	0,00	0,00	44,44	0,00	22,22	22,22	0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	11,11	22,22	0,00	11,11	0,00	33,33	0,00	11,11	44,44	11,11	66,67	0,00		11,11	22,22	

	RELACIÓN CON ENTORNO								SEXUALIDAD												SEXUALIDAD FINAL																EVOLUCIÓN SEX					
	ORIENTACIÓN SEXUAL								ROL				ASPECTOS				INTEGRACIÓN SEXUALIDAD INICIO								SEXUALIDAD FINAL								EVOLUCIÓN SEX									
	G	L	B	I	T	AMBÍGUO	HETERO	DESC	ACT	VERS	PAS	HET	SIN DET.	TOTAL	DOM.	SUMISO	DINÁMICO	NO DINÁMICO	NO DETERM.	TOTAL	ACEPTADA E INTEGRADA	EN PROCESO	AMBIGUA	REPRIMIDA	HET.	SIN DET.	TOTAL	ACEPTADA E INTEGRADA	EN PROCESO	AMBIGUA	REPRIMIDA	HET.	SIN DET.	TOTAL	HACIA ACEPTACIÓN	HACIA NEGACIÓN	HACIA AMBIGÜEDAD	HET.	SIN EVOLUCIÓN	TOTAL		
COPROD. NO IBERMEDIA	5	0	1	1	0	2	1	0	2	5	1	2	0	10	4	1	1	3	1	10	2	0	2	2	3	2	11	4	0	2	2	2	0	10	2	0	2		4	8		
TOTAL % FORMAS MIX	50	0	10	10	0	20	10	0	20	50	10	20	0	100	40	10	10	30	10	100	20	0	20	20	30	20	110	40	0	20	20	20	0	100	20	0	20		40	80		
DESDE ALLA	1	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	0	2	1	0	0	1	0	2	0	0	0	1	1	0	2	0	0	1	1	0	0	2	0	0	1		1	2		
% PERSONAJES	10	0	0	0	0	10	0	0	10	10	0	0	0	20	10	0	0	10	0	20	0	0	0	10	10	0	20	0	0	10	10	0	0	20	0	0	10		10	20		
PRAIA DO FUTURO	2	0	0	0	0	0	1	0	0	2	0	1	0	3	1	0	1	1	0	3	1	0	0	1	1	1	4	2	0	0	0	1	0	3	1	0	0		1	2		
% PERSONAJES	20	0	0	0	0	0	10	0	0	20	0	10	0	30	10	0	10	10	0	30	10	0	0	10	10	10	40	20	0	0	0	10	0	30	10	0	0		10	20		
TE PROMETO ANARQUÍA	1	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	2	1	0	0	1	0	2	1	0	1	0	0	0	2	1	0	1	0	0	0	2	0	0	0		2	2		
% PERSONAJES	10	0	10	0	0	0	0	0	0	20	0	0	0	20	10	0	0	10	0	20	10	0	10	0	0	0	20	10	0	10	0	0	0	20	0	0	0		20	20		
XXY	1	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	1	0	3	1	1	0	0	1	3	0	0	1	0	1	1	3	1	0	0	1	1	0	3	1	0	1		0	2		
% PERSONAJES	10	0	0	10	0	10	0	0	10	0	10	10	0	30	10	10	0	0	10	30	0	0	10	0	10	10	30	10	0	0	10	10	0	30	10	0	10		0	20		

TABLA 4.1.4.4.4. MUESTRA NO IBERMEDIA. PERSONAJES. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	RELACIÓN CON ENTORNO								SEXUALIDAD												INTEGRACIÓN SEXUALIDAD INICIO												SEXUALIDAD FINAL						EVOLUCIÓN SEX					
	ORIENTACIÓN SEXUAL								ROL				ASPECTOS				INTEGRACIÓN SEXUALIDAD INICIO								SEXUALIDAD FINAL						EVOLUCIÓN SEX													
	G	L	B	I	T	AMBÍGUO	HETERO	DESC	ACT	VERS	PAS	HET	SIN DET.	TOTAL	DOM.	SUMISO	DINÁMICO	NO DINÁMICO	NO DETERM.	TOTAL	ACEPTADA E INTEGRADA	EN PROCESO	AMBIGUA	REPRIMIDA	HET.	SIN DET.	TOTAL	ACEPTADA E INTEGRADA	EN PROCESO	AMBIGUA	REPRIMIDA	HET.	SIN DET.	TOTAL	HACIA ACEPTACIÓN	HACIA NEGACIÓN	HACIA AMBIGÜEDAD	HET.	SIN EVOLUCIÓN	TOTAL				
NACIONAL/FORMA MIX	2	0	0	0	0	1	1	0	2	0	2	0	0	4	0	0	2	2	0	4	1	1	0	0	2	0	4	2	0	1	0	1	0	4	1	0	1		2	4				
TOTAL % FORMAS MIX	50	0	0	0	0	25	25	0	50	0	50	0	0	100	0	0	50	50	0	100	25	25	0	0	50	0	100	50	0	25	0	25	0	100	25	0	25		50	100				
BEIRA-MAR	1	0	0	0	0	1	0	0	1	0	1	0	0	2	0	0	1	1	0	2	0	1	0	0	1	0	2	1	0	1	0	0	0	2	1	0	1		0	2				
% PERSONAJES	25	0	0	0	0	25	0	0	25	0	25	0	0	50	0	0	25	25	0	50	0	25	0	0	25	0	50	25	0	25	0	0	0	50	25	0	25		0	50				
VELOCIRAPTOR	1	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	0	0	2	0	0	1	1	0	2	1	0	0	0	1	0	2	1	0	0	0	1	0	2	0	0	0		2	2				
% PERSONAJES	25	0	0	0	0	0	25	0	25	0	25	0	0	50	0	0	25	25	0	50	25	0	0	0	25	0	50	25	0	0	0	25	0	50	0	0	0		50	50				

TABLA 4.1.4.4.5. MUESTRA NACIONAL MIXTO. ESPACIOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

4.1.5 CARACTERÍSTICAS DE LA RELACIÓN DEL PERSONAJE CON SU ENTORNO

4.1.5.1 Ventana de Johari: interacción con el entorno

Como hemos explorado dentro de la sección del diseño, utilizamos el método la Ventana de Johari para definir el grado de interacción de estos individuos; ya que esta afectará a todos los elementos que se desarrollan en este epígrafe, incluyendo la visibilidad de la orientación sexual y las consecuencias de este y el desarrollo de los afectos tanto en la pareja como en el núcleo familiar/personal.

El uso de la ventana de Johari se ha desarrollado aplicando dos preguntas para poder cuantificar y determinar las ventanas dominantes de cada personaje entre las opciones **pública**, **oculta**, **ciega** o **desconocida**. Igualmente, tomamos el promedio de los valores recogidos para establecer el modelo de ventana más común en cada muestra estudiada.

Dentro de la muestra general, se obtuvo una variedad de personajes con una pequeña mayoría de **públicos** (9 de 26), sobre **ocultos** (7), **ciegos** (8) y **desconocidos** (2). Determinando el parámetro promedio de estos datos en una sola ventana promedio, tendríamos lo siguiente:



Fig. 4.1.5.1.a. VENTANA DE JOHARI. MUESTRA GENERAL.(Personaje más frecuente).

FUENTE: Elaboración propia

Así se observa que la mayoría de los personajes representados interactúan más con el grupo aunque varíe su grado de interacción social entre lo público y lo ciego. Se muestra así un personaje habitando en la ventana del “yo público”, que conoce lo que quiere y lo que desea; pero habita en partes iguales en su zona ciega y su zona oculta.

Esta ventana muestra aplicada a la interacción de estos personajes parece reflejar una mayoría de personajes con una visibilidad identitaria importante y con alta interactividad pero que aún muestran mantienen secretos sobre sí mismos (identitarios, relaciones, afectos) para con el resto de personajes. Igualmente, aunque son personajes interactivos, relativamente abiertos y que entienden de su proceso individual, tienen todavía cosas que deben entender y descubrir de sí mismos, cosas que otros personajes y la audiencia pueden ver sobre él mismo, y que deberá aprender a entender durante el transcurso de la historia narrada.

Este personaje se acerca desde el promedio a Tomaz, en *Beira-Mar*, un personaje que tiende a la disforia pero que posee una conexión balanceada con su entorno y consigo mismo. Sus ventanas muestran un lado público generoso pero con espacios ocultos que guarda solo para sí, como sus dibujos y su sentimiento hacia Martin. Tiene un punto ciego relevante reflejado en su grado de visibilidad identitaria y una zona desconocida que representa su motor creativo y afectivo para su desarrollo personal.



Fig. 4.1.5.1.a. VENTANA DE JOHARI. MUESTRA GENERAL.(Personaje más frecuente).
FUENTE: Elaboración propia

Sin embargo, entendemos el sesgo que puede tener usar el promedio de estos datos que puedan no representar de manera fiel el personaje más comúnmente representado, ya que cinco de veinteseis presenta valores extremos. Así, consideramos importante, obtener otra ventana con los valores de la mediana de cada personaje, con el objetivo de que esta pueda reflejar a personajes más frecuentes, como se puede observar a continuación.



Fig. 4.1.5.1.b. VENTANA DE JOHARI. MUESTRA GENERAL
(Personaje más frecuente). FUENTE: Elaboración propia

Esta ventana, parecida a la anterior, muestra diferencia en su zona pública y ciega. A pesar de no encontrar personajes con esta exacta ventana, los siguientes personajes se le acercan, aunque posean un área ciega más pequeña a favor de su área pública. Este personaje es más público, más autocrítico, consciente de sí mismo y de aquellos que le rodean y de los límites de los demás. Sin embargo, tienen aún cosas por aprender que otros ven pero este no puede ver. Por último, este personaje es extrovertido, oculta poco sobre sí mismo, dice lo que siente y piensa poco antes de hablar.

Esta ventana se acerca a personajes como Diego y Álex de *Velociraptor*, Junior de *Pelo Malo*, Santiago y Mariela (*Contracorriente*) y Jorgelina de *El Último Verano de La Boyita*. Personajes altamente públicos, entrañables, extrovertidos, buenos amigos, audaces y motores de acción. Al interactuar con sus afectos son leales, buenos compañeros, pasionales y altamente empáticos y sensibles. Es precisamente su sensibilidad, su afán de justicia, su audacia, su impulsividad y su verborrea lo que les puede causar problemas en su entorno.

Consideramos igualmente importante presentar, algunos ejemplos extremos para desarrollar otras formas de construir personajes. Entre los personajes más extremos, conseguimos a aquellos personajes viviendo en la ambigüedad, sea por imposición o por decisión propia.

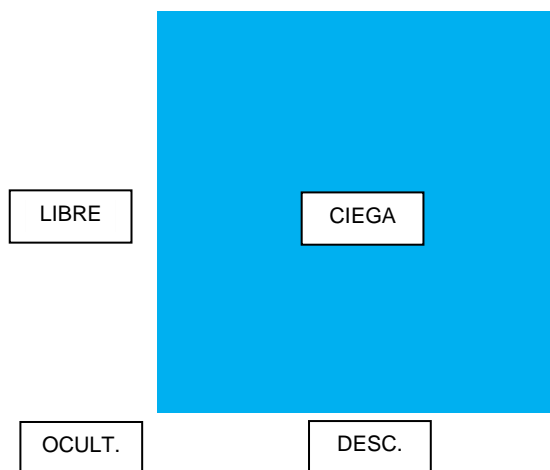


Fig. 4.1.5.1.c. VENTANA DE JOHARI. CASO Personaje ALEX (XXY).
FUENTE: Elaboración propia

En el cuadro anterior se presenta un personaje que no considera relevante nada de lo que dice los demás (ni para bien ni para mal) y dice lo que siente, sin filtro social. Interactúa bruscamente y está ciego por sus emociones y, al estar demasiado enfocado en su “yo público”, no se da cuenta de las necesidades de los demás. Alex (XXY) y Mao (*Tan de Repente*), se sienten hacinados y claustrofóbicos en un mundo de reglas, y se integran dentro de esta definición

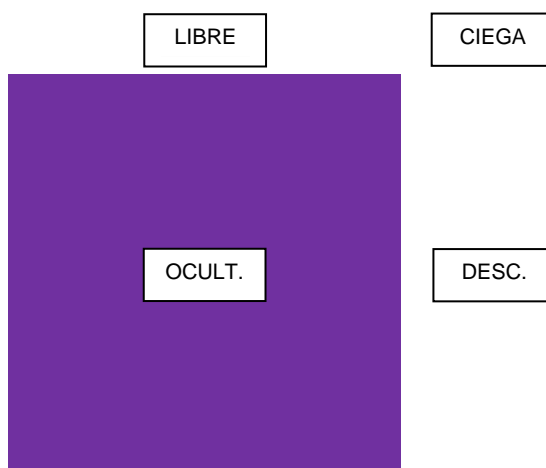


Fig. 4.1.5.1.d. VENTANA DE JOHARI. CASO Personaje MARIO
FUENTE: Elaboración propia

Exactamente en el punto opuesto se encuentra Mario de *El Último Verano en la Boyita*. Mario, un niño oprimido con un gran secreto es un ejemplo del persona enfocado en guardar su “yo oculto”, sacrificando otras áreas de interacción y encerrándose en él mismo. En menos intensidad, también se encuentra Donato (*Praia Do Futuro*), quién vive oculto de su pasado y su familia o Miguel (*Contracorriente*).

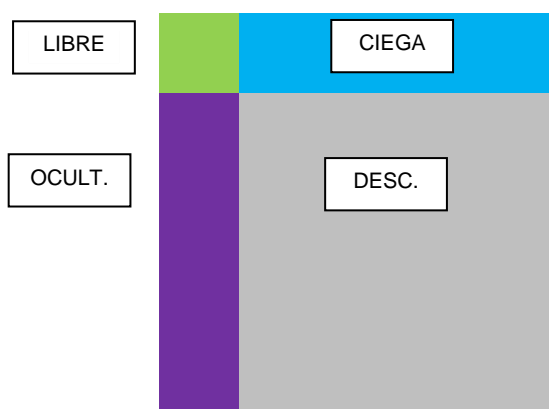


Fig. 4.1.5.1.e. VENTANA DE JOHARI. CASO Personaje ARNOLDDO
FUENTE: Elaboración propia

Esta última ventana es otro caso extremo a retratar. Armando (*Desde Allá*) representa la muestra como el *personaje enigma*. Un hombre adulto con traumas reprimidos de su niñez, es un hombre desconocido tanto para él mismo como para nosotros y es capaz de sorprenderse así mismo por lo que es capaz de hacer. Ailín (*El Niño Pez*), una joven abusada también de niña se representa con un cuadro similar aunque con un nivel de interacción más *público* que Armando.

Desde las ventanas evaluadas, queremos explorar como estos casos extremos están ligado a la estigmatización social (en niños intersexuales como Mario y Álex), desarrollado por traumas personales (Armando) o desidentificaciones sociales arraigadas (Mao) que afectan el desarrollo psicosocial del individuo. Este cine queer representa así un medio de alto valor social que retrata historias únicas que representan nuevas identidades ignoradas y calladas con potencial de inspirar agencia y cambios sociales sobre los individuos sexodiversos y sus vidas.

Para concluir, se quiere afirmar como esta herramienta de valoración de interactividad social, se ha visto como una herramienta útil para desarrollar análisis de personajes en cuanto a su entorno.

	PREGUNTAS JOHARI		PERSONALIDAD: VENTANA DE JOHARI			
	IMPORTA...	DIGO...	PÚBLICA	OCULTA	CIEGA	DESCONOCIDO
PERSONAJES TOTAL	3,04	3,15	9	7	8	2
% PERSONAJES			34,62	26,92	30,77	7,69
BEIRA-MAR						
Martin	4	1		1		
Tomaz	3	3	1			
CONTRACORRIENTE						
Miguel	4	2		1		
Santiago	3	3	1			
Mariela	5	4	1			
DESDE ALLA						
Armando	1	1				1
Elder	3	5	1			
EL NIÑO PEZ						
Lala	2	5			1	
Ailín	2	1				1
EL ÚLTIMO VERANO						
Jorgelina	5	4	1			
Mario	5	0		1		
PELO MALO						
Junior	4	4	1			
Marta	2	5			1	
PRAIA DO FUTURO						
Donato	3	1		1		
Konrad	2	4			1	
Ayrton	2	5			1	
TAN DE REPENTE						
Marcia	5	1		1		
Lenin	1	4			1	
Mao	0	5			1	
TE PROMETO...						
Miguel	4	2		1		
Johnny	2	5			1	
VELOCIRAPTOR						
Alex	5	3	1			
Diego	4	4	1			
XXY						
Alex	0	5			1	
Álvaro	5	0		1		
Kraken	3	5	1			

Tabla 4.1.5.1.1 Muestra general. Personaje y Ventana de Johari.
FUENTE: Elaboración propia

4.1.5.2 Visibilidad de la identidad sexual

Para el análisis de la evolución de la visibilidad de la identidad sexual, se analizó la visibilidad de la identidad sexual del personaje, también al principio y al final del texto audiovisual. Estos datos fueron posteriormente contrastados entre sí para determinar la evolución de la visibilidad en el texto queer latinoamericano.

Para ello, determinamos primero los parámetros de visibilidad inicial considerando una **identidad no pública, pública limitada, pública seleccionada, pública y heterosexual/sin determinar**. Igualmente, analizamos los datos de visibilidad final y contrastamos los datos. Queremos recordar que estos datos están relacionados a la visibilidad y no a la aceptación de su identidad, ya que existen casos donde la identidad sexual ha sido forzada por otros pero no se muestra en la diégesis alguna muestra de aceptación y/o represión de dicha identidad en el personaje, como Elder (*Desde Allá*). También se muestran casos de involución de dicha visibilidad como Junior (*Pelo Malo*) por parte de la opresión de su entorno.

Los datos arrojados muestran una tendencia a visibilizar una mayoría de sexodiversos (65,38 % a 76,93 %) sobre heterosexuales/sin determinar (34,62 % a 23,07 %). Así, se observan que no solo existe una considerable visibilidad de sexodiversidad en la muestra, sino que se representan historias de descubrimiento de la sexualidad, lo que hace que el dato de sexodiversos al final del texto aumente en más de diez puntos.

Sin embargo, el total de sexodiversos representado no es tan abrumador como esperábamos y como puede encontrarse en otros cines queer, como el anglosajón, donde sus protagonistas son mayoritariamente sexodiversos. Esto demostraría que en estas narrativas no solo se prima la visibilidad del sexodiverso sino sus relaciones e interacciones sociales con una diversidad de identidades sexuales.

Si se observa los datos de evolución de personajes sexodiversos, se muestra una gran variedad de datos arrojados. La visibilidad pública muestra un aumento (del 26,92 % al 46,15 %), al igual que la pública limitada (de un 3,8 % a

un 11,54 %); mientras se observa un ligero descenso de visibilidad seleccionada (11,54 % a 7,69 %). Se observa de estos datos una tendencia de narrar historias desestabilizadoras de la visibilidad sexodiversa (estas historias pasan del 42,26 % a 57,69 % de la muestra)

La inestabilidad de identidades fijas se muestra como una representación de desestabilización queer en la muestra. Al recordar que las desestabilizaciones de la identidad queer son altamente desjerarquizadas y desordenadas; necesitaremos cuantificar los cambios precisos en el grado de visibilidad de los personajes para determinar el potencial queer desestabilizador en los textos audiovisuales. Desde la muestra se observa los siguientes movimientos:

De **No Pública** a **Pública**: (19,23 %) donde se presentan a Miguel (*Contracorriente*), Mario (*El Último Verano*), Donato (*Praia do Futuro*), Álex (XXY), Elder (*Desde Allá*)

De **Heterosexual** a **No pública**: (11,54 %) donde se presentan Martin (*Beira-Mar*), Marcia (*Tan de Repente*), Álvaro (XXY)

De **No pública** a **Seleccionada**: (3,85 %) se presenta a Tomaz (*Beira-Mar*)

De **Seleccionada** a **Pública**: (3,85 %) Ailín (*El Niño Pez*)

De **Pública** a **No Pública**: (3,85 %) Junior (*Pelo Malo*)

Así de 26 personajes, solo 11 muestran un cambio del grado de visibilidad. Sin embargo, 8 de 11 películas sí muestra algún cambio de evolución en la visibilidad en alguno de sus personajes; y en 7 de ellas, es un significativo y motor de la trama: *Beira-Mar*, *Contracorriente*, *Desde Allá*, *Pelo Malo*, *El Último Verano* de *La Boyita*, *Praia Do Futuro* y XXY.

Sin embargo, los números muestran datos de personajes en evolución en minoría si consideramos el número absoluto de personajes que no evoluciona. Sin embargo, esto se presenta por el alto número de personajes heterosexuales de la muestra, lo que afecta los resultados de la misma. Sin embargo, solo considerando las películas y no los personajes con cambio de visibilidad, se

observa una mayoría de películas (54,55 %) con desestabilización.

Dentro de ellas, se representa un porcentaje de personajes heterosexuales representados (34,61 %) que se reduce hacia el final de las películas de la muestra (23,07 %) y un considerable aumento de la visibilidad pública (del 26,92 % al 46,15 %). Existe así una importante visibilización en personajes a pesar de los datos parcialmente incongruentes.

Otra razón para el por qué de estos datos, se puede ofrecer desde nuestra discusión anterior y el argumento de Schoonover y Galt (2016); donde argumentan que el énfasis en la visibilización como un elemento queer es una característica queer propia de países occidentales que goza del privilegio de la visibilidad y lo público de lo sexodiverso como beneficio occidental, del que no gozan otros países (p.12). Esto podría ser un factor decisivo al construir historias con significantes menos enfocados en visibilidad de sus personajes caracterizados con una caracterización no diferenciada.

Sin embargo, creemos que a pesar que este argumento suena plausible, comienza a verse un cambio en narrativas que no priorizan en la visibilidad diferencial sino esta como naturalizada.

4.1.5.3 Consecuencia visibilidad de la identidad

Dentro de la *muestra general*, se observa una mayoría compartida entre los datos provenientes de los grupos de **consecuencias positivas** y **sin consecuencias** (34,62 % cada uno). Sin embargo, estos datos tienden a cambiar ligeramente al explorar la muestra *películas fondos internacionales*, cuál arroja una mayoría (42,86 %) frente a los otros baremos.

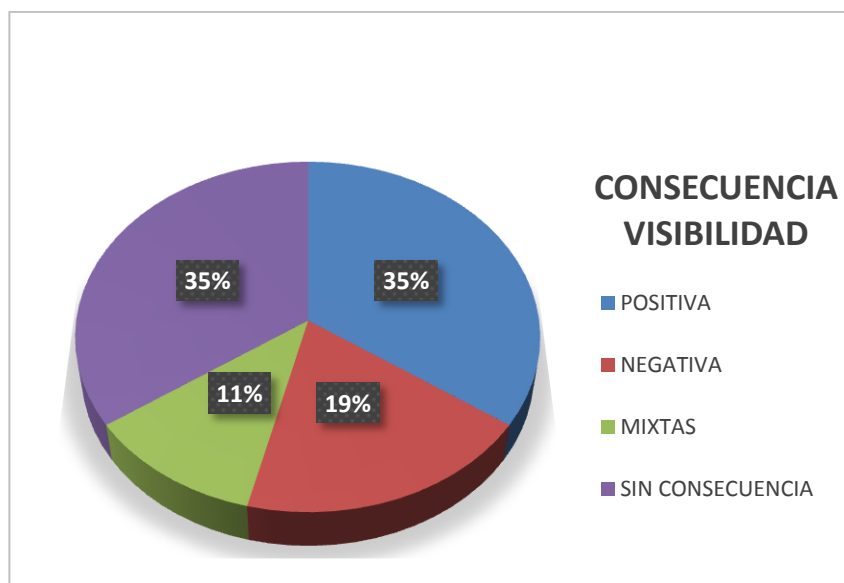


Figura 4.1.5.3.a. MUESTRA GENERAL. Consecuencia Visibilidad.

FUENTE: Elaboración propia

De esta manera, después del análisis individual de visibilidad e integración de la sexualidad en el personaje, podemos afirmar que existe una tendencia al desarrollo de nuevas narrativas que se alejan de un discurso reivindicativo y ejemplarizante sobre la sexodiversidad y las consecuencias de su visibilidad .

Películas como *Beira-Mar*, *Praia do Futuro* y *Te Prometo Anarquía*, se inscriben dentro de un diálogo global que inscriben narrativas abiertas, cuáles sobrepasan el significante de la sexodiversidad como un conflicto directo. Estas se logran inscribir en relaciones afectivas socialmente productivas al narrar historias con un gran potencial de agencia social y de cambio personal dentro de las estructuras sociales, más allá de la subcultura.

Sin embargo, muchas de estas películas continúan visibilizando identidades sexodiversas, en distintos grados de aceptación, en especial, al presentar identidades minoritarias sexodiversas comúnmente excluidas de la representación. Así, estas identidades representadas se convierten en significantes valiosos para alertar sobre las consecuencias reales de comunidades excluidas que inspirarán nuevas imágenes e identidades de la sexodiversidad en una región que avanza a pasos agigantados en estos debates.

Especialmente, queremos referirnos a dos películas que forman parte de esta muestra y que visibilizan la intersexualidad de manera pionera, desde un discurso que se inscribe en el deseo del sexodiferente de historias íntimas, aparentemente inexistentes, en nuestras sociedades. Así, *XXY* y *El Último Verano de La Boyita* insisten en visibilizar historias necesarias y naturalizarlas en su tratamiento estético; desde un potencial rico en afectos y emociones que activen el cogito del “yo siento” (Reber, 2012) y que podamos sentir y empatizar con Mario y Alex.

Así se nos insiste ver las vendas manchadas de sangre de Mario o a Álex orinar de pie con su amigo; asistir a su primera relación sexual con Álvaro, o a la demostración de hombría de Mario en la feria del pueblo, todas acciones que representan y reivindican una visibilidad de los personajes en su área afectiva y social. Es importante notar, sin embargo, que ambas películas nos niegan el placer voyeur de ver los genitales de Álex o Mario, ya que estos no aportaban nada para su visibilidad como sexodiversos.

Por otra parte, otras películas siguen habitando en la reivindicación de la visibilidad propia del cine queer anglosajón y eurocéntrico de los noventa, desde un afán que no se aleja de la reivindicación y la crítica social. Sin embargo, películas como *Desde Allá* y *Pelo Malo*, se convierten en necesario al provenir de uno de los países menos inclusivos en la región. Igualmente, la visibilidad de la identidad sexual en estas historias, a pesar de ser relevante en la diégesis, traspasan el único significante sexodiverso como conflicto y lo traducen a un problema de afecto y/o de carencia.

Así, Junior insiste en su visibilidad, al querer tener el pelo liso para vestirse de artista pero sigue insistiendo en el afecto de su madre representado porque le cocine *tajadas de plátano frito*. Igualmente, Elder insiste en demostrar su afecto hacia Armando, a pesar que significara visibilizarse como homosexual y fuera rechazado por ello. Las consecuencias de la evolución de la visibilidad de los personajes se muestran complejas y variadas en este cine queer; aunque es evidente que permanecen condicionadas a la demostración de otros factores en la narrativa, como puede ser el afecto.

4.1.5.4 Caracterización del personaje en el núcleo familiar

La representación del núcleo familiar constituye un área importante dentro de la construcción del afecto del personaje queer, especialmente en los últimos años desde la representación queer transnacional. Tradicionalmente, la representación queer anglosajona se desarrollaba a la espalda de la familia: la familia o era excluida del desarrollo sexodiverso o era el motor de la opresión hacia este. Sin embargo, esta tendencia ha empezado a cambiar en especial desde el cine queer asiático, un cine que tiende a incluir la familia, por su tradición e importancia en la escala social del individuo.

Se quiere explorar con estos datos como se desarrolla la familia en la región latinoamericana, una región que otorga tradicionalmente una importancia primordial como sociedad tribal pero que ha visto mermado la integración del núcleo familiar tradicional desde la modernización, el desarraigo rural y la urbanización de estos países.

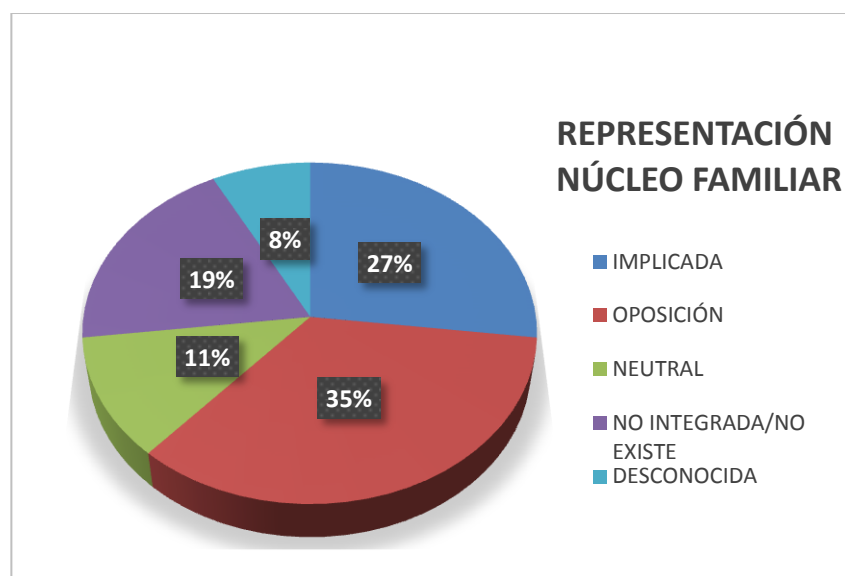


Figura 4.1.5.4.a. MUESTRA GENERAL. Núcleo Familiar FUENTE: Elaboración propia

Analizando los datos obtenidos en la muestra general, podemos argumentar que existe una alta representación de familias en estas narrativas, (93 % de la muestra total); mostrándose así como un elemento fundamental en la construcción del personaje sexodiverso dentro del cine queer latinoamericano. Sin embargo podemos observar datos divididos en el tipo de relación representada, entre relaciones por **oposición** (34,61 %) e historias de familias implicadas **integradas** (26,92 %)

De esta manera, se observa el valor narrativo que tiene la representación de la familia con nexos afectivos fuertes como **implicadas** y **oposición** (66,38 %), sean positivos o negativos, cuál supera con creces a la **no representación** del núcleo familiar, a representaciones de familias **neutrales** (11,54 %) o **no integradas** (19,23 %). Estos números además se mantienen en el resto de las muestras exploradas.

De esta manera, el núcleo familiar representa modelos diversos de familias como reflejo de la unidad familiar. Dentro de los modelos representados se encuentran personajes integrados e implicados con sus familias; esta forma de representación puede encontrar paralelos con el cine queer asiático. Yue (2014), argumenta que los “tramas narrativas de revelación de la identidad homosexual siempre están acompañadas por un análisis crítico que evalúe transformaciones de la familia biológica” ¹¹⁴(p.148); y es esta transformación conjunta la que forja una relación especial que cuenta con un gran potencial a perdurar en influencia y en el tiempo.

Desde este grupo conseguimos a Kraken (XXY); un padre abnegado y dispuesto a darlo todo para luchar por la felicidad y libertad sexual de su hija/o,. Igualmente, se demuestra a Miguel (*Contracorriente*), otro padre abnegado dispuesto a perder a su hijo por brindarle un ejemplo moral a su vástago.

¹¹⁴ Cita original: “narrative plots of homosexual identity disclosure are always accompanied by critical analyses that also evaluate transformations to the biological family”

Igualmente, vemos otros personajes implicados desde relaciones fortuitas, como aquella representada por Lenin (*Tan de Repente*); cuya experiencia familiar con su tía, Blanca, le influye positivamente a nivel personal, y le hace volver a conectarse con en el afecto filial. Esta relación le transforma de un ser colérico y antisocial a un individuo más integrado con su propio deseo y su querer.

Sin embargo, la mayoría mostrada en relaciones familiares por oposición parecen demostrar una distinta deriva del cine asiático queer; siendo así la falta de apoyo familiar un motor de transformación de personaje, dado al conflicto que este genera. Para estudiar posibles modelos de relaciones por oposición, tenemos que empezar con *Pelo Malo* y la relación entre Junior y Marta, una relación tóxica entre una madre severa homófoba y su hijo; ella niega todo afecto como arma de aprendizaje para que su hijo no sea “marico”. De esta manera, con una dureza de corte militar, (mal)trata a su hijo psicológicamente, buscando fortalecer su carácter. Junior tiene que tomar una decisión y aprender a “vestir de militar para que su madre le quiera”. Puede observarse esta relación disfuncional en el siguiente extracto mientras ambos comen en la mesa con el jefe de Marta, en un ambiente opresor y poco amable con el niño.

“MARTA: ¡Come!

JEFE: ¿Y el colegio?

JUNIOR: Estoy de vacaciones

JEFE: Ah ya...

JUNIOR: Pero mañana me toman la foto para...

MARTA: *(levantando la voz, le interrumpe)* Ya!

JUNIOR enfadado deja de comer y empieza a jugar con su comida frustrado, mientras MARTA le mira indignada por lo que hace.

MARTA: Mira, si tu lo que vas a hacer es jugar con la comida, te puedes ir a acostar

JUNIOR se levanta enfadado de la mesa y sale del comedor, dejando a MARTA Y JEFE solos comiendo

JEFE: ¿Y tú eres siempre así con tus hijos?

MARTA: Sí. Yo les tengo que dar el ejemplo para que puedan aprender”

Pelo Malo (Mariana Rondón, 2013)

Igualmente se representa familias en oposición entre Álvaro y su padre (XXY), cuya relación en oposición funciona de espejo a la relación de Alex con su padre. En este caso, también el padre niega el afecto a su hijo porque “creía que era un puto”. Entre otros casos extremos, también se representa a Armando (*Desde Allá*) con un padre abusivo que “prefiere que no viviera” o la relación de Elder (*Desde Allá*) con una madre ausente que le echa de casa por “marico”. Todas estas relaciones son motores de acciones que afectan al personaje desde su perfil psicosocial y una crítica social para una sociedad que aún es predominantemente homófoba.

Pero también se representa relaciones dinámicas, que se presentan en oposición pero cuyo afecto se desarrolla hasta perdonar heridas pasadas. La relación de Ayrton y Donato (*Praia Do Futuro*) es un ejemplo representativo de otra familia en oposición que confronta a ambos hermanos; cuando Ayrton le busca años después que Donato le abandonara de niño y se desapareciera de su vida “para que le follaran en el polo Norte” (Ayrton, *Praia do Futuro*, 2014). Sin embargo, se construye una relación fraternal única que les otorga la oportunidad de reconstruir una relación y labrar juntos un futuro en común como una familia, los dos hermanos y la expareja de Donato, Konrad.

De esta manera, las relaciones representadas dentro de este cine queer sigue el modelo transnacional queer de representar afectos dentro de los núcleos familiares (Schoonover y Galt, 2016) pero los integra a un nivel primario de afecto, característica propia de la región latinoamericana y su estructura social. Se impregna así un sentir latinoamericano a un cine, que busca relaciones disfuncionales desde la desestabilización del afecto y se presenta profundamente queer

4.1.5.6 Caracterización del personaje y su afecto/pareja (romántica/amistad)

La representación del afecto no filial, enfocado a amor de parejas, también se encuentra presente en estas películas, donde hallamos una gran variedad de relaciones híbridas de afecto que queremos explorar. Para integrar una mayor variedad de afectos no filiales, incluiremos parejas involucradas en amor romántico o en otras demostraciones de amor/afecto como amistades muy cercanas, al no encontrarse gran diferencia entre la caracterización de ambos tipos de afectos representado. Es más, varias de estas relaciones complejas de amistad terminarían como pareja romántica o sexual.

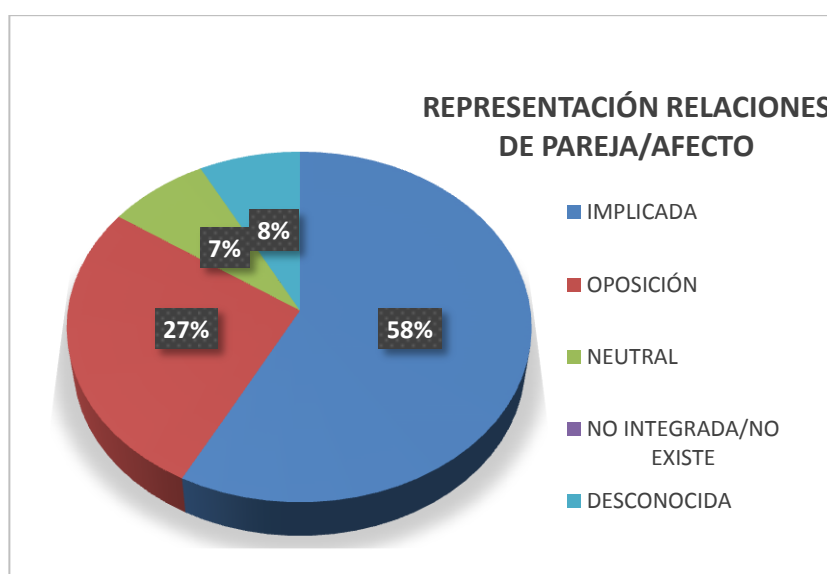


Figura 4.1.5.6.a. MUESTRA GENERAL. Afecto Parejas. FUENTE: Elaboración propia

Desde los datos obtenidos, se observa una amplia mayoría en parejas con una relación de afecto implicada (57,62 %), seguida de parejas en oposición (26,92 %). Estos datos se mantienen estables en todas las muestras, aunque sí varían en la muestra películas fondos internacionales, donde se representa parejas implicadas y en oposición en proporciones paralelas (35,71 %).

De esta manera, encontramos una gran variedad de personajes implicados en parejas representadas dentro de todo tipo de relación, lo que muestra distintos tipos de amor más allá del filial y romántico. Empezando con el amor no romántico, se representan afectos únicos y normalmente no narrados en el cine sexodiverso y queer. La relación implicada de un amigo *buga* (hetero), Diego, con su amigo gay, Álex, representada en *Velociraptor*, muestra una sincera amistad sin complejos que sobrepasa cualquier tipo de etiquetas. Es tan poderosa la amistad representada y el afecto caracterizado es tan implicado, puro y desestabilizador que Diego está dispuesto de ayudar a Álex a perder su virginidad aunque genuinamente no sienta ningún atractivo físico hacia él. A pesar de lo inverosímil que puede sonar esta trama, *Velociraptor* logra expresar un ejercicio de honestidad y de afectos de alta intensidad.

Igualmente, En *El Último Verano de La Boyita*, el amor fraternal entre Mario y Jorgelina es una forma sincera de representación de afecto potente. Jorgelina se encuentra altamente implicada con Mario, siendo una fuente de apoyo incondicional y de fuerza externa para un Mario oprimido por su intersexualidad extrema; y es este amor que logra un potencial de cambio en Mario para aceptarse a sí mismo. Mario, está igualmente implicado con ella, le defiende y le abre a Jorgelina todo un mundo de nuevas experiencias que le hacen crecer.

Además de estos dos ejemplos; la mayoría de los casos representados en estas películas expresan algún tipo de amor romántico. Sin embargo, la complejidad de los afectos, superan el concepto de amor y atracción romántica y los representan a un nivel mucho más profundo, donde se incluye un gran sacrificio o como Mao diría, “una inconfundible prueba de amor” (Tan de Repente) que se presenta fundamental en la representación del cine queer transnacional.

De esta manera, primero se presenta modelos de amor romántico entre amigos de toda la vida como Martin y Tomaz de *Beira-Mar*. Aunque Tomaz es representado como un chico gay en proceso de aceptación de su propia sexualidad, y claramente enamorado de Martin, Martin no se muestra atraído por Tomaz pero está implicado en su relación “fraternal”.

Durante la historia, sin embargo, hay pruebas de claros sacrificios de Tomaz, que se muestran como dichas pruebas innegables de amor romántico que ningún amigo soportaría: no asiste a la boda de su prima para acompañar a Martin, pretende gustar de una chica para estar cerca de él, espera a Martin en el coche toda la noche mientras este se divierte en la discoteca. Sin embargo, se atribuyen estos afectos como “fraternales” y se evidencia diferentes grados de implicación por los personajes. Sin embargo, la evolución del texto hacia una relación sexual consumada muestra la implicación de Martin, su prueba de amor, que parece estar enfocada en representar la exploración de un afecto a una escala más íntima que en mostrar una atracción sexual entre ambos chicos.

El afecto de Elder hacia Armando en *Desde Allá*, por su parte, es otra muestra de amor de sacrificios, aunque en una relación totalmente desbalanceada. La relación se construye incompatible, opuesta: sin atracción física, con una importante diferencia de edad y un contraste socioeconómico y psicosocial entre ambos protagonistas. La evolución de la historia nos lleva a una implicación desbalanceada que mostrará a un Armando muy implicado y a un Elder no integrado al inicio del texto hasta cambiar al afecto contrario (Armando no integrado, Elder implicado). Elder, un chico privado de afecto filial, parece conmovido por los gestos de Armando hacia él y se enamora de este afecto profesado hacia él. Elder está dispuesto a devolver el afecto, de todas las maneras posibles: respeto, reconocimiento, sexo e inclusive matar por él.

Sin embargo, Armando se muestra como un *afecto enigma*, capaz de implicarse emocionalmente pero incapaz de intimar con nadie. Al no poder entender las motivaciones de un eufórico y colérico Elder, quien vive por y para sus emociones, Armando se aleja de este y le rechaza. El trauma de un padre maltratador, ha incapacitado a este personaje sentir y profesar el afecto cuando el afecto se hace físico y carnal. Esta relación no deja de mostrarse al final como una relación de conveniencia para ambos: Elder consigue su coche, Armando consigue su deseo que su padre muera pero el afecto desbalanceado les desestabiliza y les desintegra.

El afecto de Lala hacia Ailín, es un afecto sumamente especial y establemente implicado. *El Niño Pez* muestra a una chica adolescente obsesionada con su primer amor sexual, Ailín, una chica paraguaya quién trabaja como empleada doméstica en su casa. Pero Ailín se presenta como una amiga, confidente y casi una hermana con quién comparte desde muy temprana edad. Este afecto se complica sin embargo, cuando debe competir por su afecto con su propio padre, un influyente juez quién establece una relación con la menor.

Por su parte Ailín, es una joven, abusada por su padre de niña y quien encuentra en el sexo una vía de escape para sustituir su necesidad de afecto. Son, sin embargo, las pruebas de amor de Lala las que salvan a Ailín, le cambian y le hacen creer en el amor: el periplo de Lala hasta Paraguay o la forma que Lala arriesga su vida para salvarle de un policía depredador. Así, Ailín le reconoce a Lala al final del texto, cuando habla de su trauma de infancia tras engendrar un hijo de su propio padre.

“AILÍN: El frío se me quedó adentro... el frío del agua no me lo podía arrancar de adentro hasta te conocí a vos”

El Niño Pez (Lucía Puenzo, 2007)

Tan de Repente, es una representación de amor y de afecto libre y sin compromiso, alejados de obligaciones y normas sociales; donde no existen novias, sino amantes y cómplices de una aventura llamada vida. La errática estructura de la película parece ser una alegoría del mismo errático sentir, un vaivén de emociones que se obsesiona, “para enriquecer la vida” (Mao, *Tan de Repente*).

Las implicaciones de afecto entre las tres chicas con cambiantes: Marcia y Lenin evolucionan hacia la implicación, mientras Mao es ambigua, se implica y se desintegra del afecto de manera caprichosa. Precisamente, Mao se enamora de Marcia por un “flechazo” y se comporta como un *chico ligón* cuyo objeto de deseo se le presenta inalcanzable. La implicación de Mao envuelve a una Marcia, no

acostumbrada de afectos, por las demostraciones de amor profesadas hacia ella: roba un coche, recorre cientos de kilómetros, solo para hacerle un gran obsequio, llevarla a conocer el mar. Sin embargo, este afecto es enormemente caprichoso y como todo ligón, Mao pierde el interés en Marcia después de acostarse con ella. Sin embargo, Marcia y Lenin desarrollan hacia el final, una relación de afecto real no romántico que parece perfilarse como duradera hacia el final del texto.

Por último, *Contracorriente*, explora una historia original de afectos mágicos y eternos, que describe el amor en su forma más pura, desde el recuerdo eterno y el sacrificio por la memoria de un ser amado. Miguel, es un caldero de afectos que tiene relaciones implicadas con todos sus afectos; sus amigos, su comunidad, su mujer, su hijo, su amante. Pero desde que Miguel ve el fantasma errante de su amante muerto, decide priorizar este afecto e implicarse al máximo hasta encontrar su cuerpo en el mar y darle sepultura, una obligación marcada por su propio sentido de la moralidad y el sacrificio. Su prueba de amor es máxima; pierde a su mujer, a sus amigos, es estigmatizado por su pequeña comunidad religiosa de pescadores y pierde a su ser más amado, su hijo, a quien le promete que nunca abandonará. El sacrificio máximo, todo por un afecto implicado que durará hasta la eternidad.

4.1.5.7 Evolución del afecto representado

Estas formas de afecto muestran el gran valor de este cine queer, que se muestra enormemente desestabilizador de las normativas que forjan afectos y construyen personajes desde este afecto. De esta manera, las muestras arrojan una amplia mayoría de personajes caracterizados desde un afecto por implicación (53,85 %) o por oposición (19,24 %).

Los afectos contruidos desde los personajes representados, tanto en su amor filial como de pareja representan una amplia mayoría de las muestras representadas, lo que muestra una alta implicación del afecto de los personajes caracterizados.

Los afectos se muestran así inscritos profundamente dentro del sentir queer de este cine, en dónde radica su principal potencial desestabilizador; al mostrar dicho afectos en identidades excluidas y realidades incoherentes que potencian una agencia creativa, social y productiva que permite imaginar nuevos mundos posibles desde el cine.

El uso de los afectos en estas narrativas se presentan conectados con los diálogos de construcción de afectos desarrollados por el diálogo posqueer. Sin embargo, a diferencia de otros cines transnacionales queer inscritos dentro de la representación de un afecto negativista y que niega el futuro a costa del *jouissance* de Edelman, nuestros datos parecen evidenciar la presencia de afectos productivos e implicados en este cine.

El cine queer latinoamericano parece estar abocado a establecer proyectos *en futuridad* que se inscriben en aceptar un presente melancólico pero con potencial de futuro (Love, 2007), donde el individuo queer puede ser queer y ser a la vez feliz (Ahmed). El cine queer latinoamericano parece así ser un reflejo profundo de las conexiones afectivas sentidas y construidas desde la sociedad latinoamericana desde su idiosincrasia.

CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE CON SU ENTORNO (SIN VENTANA DE JOHARI)

	RELACIÓN CON ENTORNO																																			
	VISIBILIDAD INICIAL					VISIBILIDAD FINAL					EVOLUCIÓN VISIBILIDAD					CONSECUENCIA VISIBILIDAD				REPRESENTACIÓN NÚCLEO FAMILIAR					REPRESENTACIÓN RELACIONES DE PAREJA/AFECTO					EVOLUCIÓN DE LA ACTITUD EN RELACIONES AFECTIVA						
	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	HACIA VISIBILIDAD	HACIA ARMARIO	SIN EVOL.	HACIA AMBÍGUO	HET./SIN DET.	POSITIVA	NEGATIVA	MIXTAS	SIN CONSECUENCIA	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	HACIA IMPLICACIÓN	HACIA OPOSICIÓN	HACIA LA AMBIGÜEDAD	IMPLICACIÓN MANTENIDA	OPOSICIÓN MANTENIDA		
PERSONAJES TOTAL	6	3	1	7	9	5	2	4	9	6	7	2	11	2	4	9	5	3	9	7	9	3	5	2	15	7	2	0	2	14	5	1	6	0		
% PERSONAJES	23,08	11,54	3,85	26,92	34,62	19,23	7,69	15,38	34,62	23,08	26,92	7,69	42,31	7,69	15,38	34,62	19,23	11,54	34,62	26,92	34,62	11,54	19,23	7,69	57,69	26,92	7,69	0,00	7,69	53,85	19,23	3,85	23,08	0,00		
BEIRA-MAR	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1		2	0	0	0	0	1	1	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	1	0		
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85		7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00		
CONTRACORRIENTE	1	0	0	1	1	0	0	0	0	2	1	1	0	1	0	2	1	0	0	0	2	0	0	1	0	3	0	0	0	0	1	1	0	1	0	
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	3,85	0,00		7,69	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	3,85	0,00	11,54	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	3,85	0,00		
DESDE ALLA	2	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0		0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	2	0	0	0	1	1	0	0	0		
% PERSONAJES	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00		0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00		
EL NIÑO PEZ	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2	0	1	0	1	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	1	0		
% PERSONAJES	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00		0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00		
EL ÚLTIMO VERANO DE...	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	1	0	0	0		1	0	1	0	1	1	0	0	0	2	0	0	0	0	2	0	0	0	0		
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00		3,85	0,00	3,85	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00		
PELO MALO	0	0	0	1	1	1	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	2	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0	
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00		0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00		
PRAIA DO FUTURO	0	1	0	1	1	0	0	1	1	1	1	0	2	0		0	1	1	1	1	0	1	1	0	1	2	0	0	0	3	0	0	0	0	0	
% PERSONAJES	0,00	3,85	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	3,85	3,85	3,85	3,85	0,00	7,69	0,00		0,00	3,85	3,85	3,85	0,00	3,85	3,85	3,85	0,00	3,85	7,69	0,00	0,00	0,00	11,54	0,00	0,00	0,00	0,00		
TAN DE REPENTE	0	0	0	2	1	1	0	0	2	0	0	0	2	1		0	0	0	3	1	0	0	0	2	1	2	0	0	0	2	0	1	0	0	0	
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85		0,00	0,00	0,00	11,54	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	7,69	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	3,85	0,00	0,00		
TE PROMETO ANARQUÍA	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	2	0		0	0	0	0	2	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0	0	
% PERSONAJES	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00		0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	0,00	0,00	3,85	0,00	
VELOCIRAPTOR	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	2	0		2	0	0	0	0	0	1	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	0,00	7,69	0,00		7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	3,85	3,85	0,00	7,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	7,69	0,00	0,00	
XXY	1	0	0	0	2	1	0	0	0	1	1	1	0	0		2	0	1	0	0	2	1	0	0	2	1	0	0	0	3	0	0	0	0	0	
% PERSONAJES	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	0,00	3,85	3,85	3,85	3,85	0,00	0,00		7,69	0,00	3,85	0,00	7,69	3,85	0,00	0,00	0,00	7,69	3,85	0,00	0,00	0,00	11,54	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	

Tabla 4.1.5.7.1 Muestra general. Caracterización personaje con el entorno. Fuente: Elaboración propia

	RELACIÓN CON ENTORNO																																	
	VISIBILIDAD INICIAL					VISIBILIDAD FINAL					EVOLUCIÓN VISIBILIDAD					CONSECUENCIA VISIBILIDAD				REPRESENTACIÓN NÚCLEO FAMILIAR				REPRESENTACIÓN RELACIONES DE PAREJA/AFECTO					EVOLUCIÓN DE LA ACTITUD EN RELACIONES AFECTIVA					
	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	HACIA VISIBILIDAD	HACIA ARMARIO	SIN EVOL.	HACIA AMBIGÜO	HET./SIN DET.	POSITIVA	NEGATIVA	MIXTAS	SIN CONSECUENCIA	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	HACIA IMPLICACIÓN	HACIA OPOSICIÓN	HACIA LA AMBIGÜEDAD	IMPLICACIÓN MANTENIDA	OPOSICIÓN MANTENIDA
TOTAL FONDO INTL	4	1	1	3	5	4	2	3	3	2	4	2	7	1		4	3	1	6	5	5	2	2	0	5	5	2	0	2	5	3	0	3	3
TOTAL % FONDO INTL	28,57	7,14	7,14	21,43	35,71	28,57	14,29	21,43	21,43	14,29	28,57	14,29	50,00	7,14		28,57	21,43	7,14	42,86	35,71	35,71	14,29	14,29		35,71	35,71	14,29	0,00	14,29	35,71	21,43	0,00	21,43	21,43
CINEMA EN CONSTRUCCION																																		
BEIRA-MAR	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1		2	0	0	0	0	1	1	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	1	0
% PERSONAJES	7,14	0,00	0,00	0,00	7,14	7,14	7,14	0,00	0,00	0,00	7,14	0,00	0,00	7,14		14,29	0,00	0,00	0,00	0,00	7,14	7,14	0,00	0,00	14,29	0,00	0,00	0,00	0,00	7,14	0,00	0,00	7,14	0,00
DESDE ALLA	2	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0		0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	2	0	0	0	1	1	0	0	0
% PERSONAJES	14,29	0,00	0,00	0,00	0,00	7,14	0,00	7,14	0,00	0,00	7,14	0,00	7,14	0,00		0,00	7,14	0,00	7,14	0,00	7,14	0,00	7,14	0,00	0,00	14,29	0,00	0,00	0,00	7,14	7,14	0,00	0,00	0,00
CINE FONDATION																																		
XXY	1	0	0	0	2	1	0	0	1	1	1	1	0	0		2	0	1	0	2	1	0	0	0	2	1	0	0	0	3	0	0	0	0
% PERSONAJES	7,14	0,00	0,00	0,00	14,29	7,14	0,00	0,00	7,14	7,14	7,14	7,14	0,00	0,00		14,29	0,00	7,14	0,00	14,29	7,14	0,00	0,00	0,00	14,29	7,14	0,00	0,00	0,00	21,43	0,00	0,00	0,00	0,00
HUBERT BALS																																		
TAN DE REPENTE	0	0	0	2	1	1	0	0	2	0	0	0	2	1		0	0	0	3	1	0	0	0	2	1	2	0	0	0	2	0	1	0	0
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	14,29	7,14	7,14	0,00	0,00	14,29	0,00	0,00	0,00	14,29	7,14		0,00	0,00	0,00	21,43	7,14	0,00	0,00	0,00	14,29	7,14	14,29	0,00	0,00	0,00	14,29	0,00	7,14	0,00	0,00
WORLD CINEMA FUND																																		
PELO MALO	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0		0	2	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	7,14	7,14	7,14	0,00	0,00	0,00	7,14	0,00	7,14	0,00	0,00		0,00	14,29	0,00	0,00	0,00	14,29	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	14,29	0,00	14,29	0,00	0,00	0,00
TE PROMETO ANARQUÍA	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	2	0		0	0	0	2	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	1	0	1	0
% PERSONAJES	0,00	7,14	7,14	0,00	0,00	0,00	7,14	7,14	0,00	0,00	0,00	0,00	14,29	0,00		0,00	0,00	0,00	14,29	7,14	0,00	0,00	7,14	0,00	7,14	0,00	7,14	0,00	0,00	0,00	7,14	0,00	7,14	0,00

CARACTERIZACIÓN DEL PERSONAJE CON SU ENTORNO (SIN VENTANA DE JOHARI) (2)

	RELACIÓN CON ENTORNO																																		
	VISIBILIDAD INICIAL					VISIBILIDAD FINAL					EVOLUCIÓN VISIBILIDAD					CONSECUENCIA VISIBILIDAD				REPRESENTACIÓN NÚCLEO FAMILIAR					REPRESENTACIÓN RELACIONES DE PAREJA/AFECTO					EVOLUCIÓN DE LA ACTITUD EN RELACIONES AFECTIVA					
	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	HACIA VISIBILIDAD	HACIA ARMARIO	SIN EVOL.	HACIA AMBÍGUO	HET./SIN DET.	POSITIVA	NEGATIVA	MIXTAS	SIN CONSECUENCIA	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	HACIA IMPLICACIÓN	HACIA OPOSICIÓN	HACIA LA AMBIGÜEDAD	IMPLICACIÓN MANTENIDA	OPOSICIÓN MANTENIDA	
TOTAL IBERMEDIA	2	1	0	3	3	1	0	1	4	3	3	1	2	0		3	3	1		2	3	5	0	1	0	6	0	1	0	2	4	3	0	2	0
TOTAL % COPROD	22,22	11,11	0,00	33,33	33,33	11,11	0,00	11,11	44,44	33,33	33,33	11,11	22,22	0,00		33,33	33,33	11,11		22,22	33,33	55,56	0,00	11,11	0,00	66,67	0,00	11,11	0,00	22,22	44,44	33,33	0,00	22,22	0,00
CONTRACORRIENTE	1	0	0	1	1	0	0	0	2	1	1	0	1	0		2	1	0	0	2	0	0	1	0	3	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0
% PERSONAJES	11,11	0,00	0,00	11,11	11,11	0,00	0,00	0,00	22,22	11,11	11,11	0,00	11,11	0,00		22,22	11,11	0,00	0,00	22,22	0,00	0,00	11,11	0,00	33,33	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	11,11	11,11	0,00	11,11	0,00
EL NIÑO PEZ	0	1	0	1	0	0	0	0	2	0	1	0	1	0		0	0	0	0	2	0	2	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	0	1	0
% PERSONAJES	0,00	11,11	0,00	11,11	0,00	0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	11,11	0,00	11,11	0,00		0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	22,22	0,00	0,00	0,00	11,11	0,00	11,11	0,00	0,00	11,11	0,00	0,00	11,11	0,00	
PELO MALO	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0		0	2	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	2	0	0	0
% PERSONAJES	0,00	0,00	0,00	11,11	11,11	11,11	0,00	0,00	0,00	11,11	0,00	11,11	0,00	0,00		0,00	22,22	0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	22,22	0,00	0,00	0,00
EL ÚLTIMO VERANO DE...	1	0	0	0	1	0	0	1	0	1	1	0	0	0		1	0	1	0	0	1	1	0	0	0	2	0	0	0	0	2	0	0	0	0
% PERSONAJES	11,11	0,00	0,00	0,00	11,11	0,00	0,00	11,11	0,00	11,11	11,11	0,00	0,00	0,00		11,11	0,00	11,11	0,00	11,11	11,11	0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	0,00	0,00	0,00	22,22	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00

Tabla 4.1.5.7.3 Muestra IBERMEDIA. Caracterización personaje con el entorno. Fuente: Elaboración propia

	RELACIÓN CON ENTORNO																																	
	VISIBILIDAD INICIAL					VISIBILIDAD FINAL					EVOLUCIÓN VISIBILIDAD					CONSECUENCIA VISIBILIDAD				REPRESENTACIÓN NÚCLEO FAMILIAR					REPRESENTACIÓN RELACIONES DE PAREJA/AFECTO					EVOLUCIÓN DE LA ACTITUD EN RELACIONES AFECTIVA				
	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	HACIA VISIBILIDAD	HACIA ARMARIO	SIN EVOL.	HACIA AMBÍGUO	HET./SIN DET.	POSITIVA	NEGATIVA	MIXTAS	SIN CONSECUENCIA	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	HACIA IMPLICACIÓN	HACIA OPOSICIÓN	HACIA LA AMBIGÜEDAD	IMPLICACIÓN MANTENIDA	OPOSICIÓN MANTENIDA
COPROD. NO IBERMEDIA	3	2	1	1	3	2	1	3	2	2	3	1	5	0		2	2	2	4	3	3	1	3	0	4	5	1	0	0	7	2	0	1	0
TOTAL % FORMAS MIX	30	20	10	10	30	20	10	30	20	20	30	10	50	0		20	20	20	40	30	30	10	30	0	40	50	10	0	0	70	20	0	10	0
DESDE ALLA	2	0	0	0	0	1	0	1	0	0	1	0	1	0		0	1	0	1	0	1	0	1	0	0	2	0	0	0	1	1	0	0	0
% PERSONAJES	20	0	0	0	0	10	0	10	0	0	10	0	10	0		0	10	0	10	0	10	0	10	0	0	20	0	0	0	10	10	0	0	0
PRAIA DO FUTURO	0	1	0	1	1	0	0	1	1	1	1	0	2	0		0	1	1	1	0	1	1	1	0	1	2	0	0	0	3	0	0	0	0
% PERSONAJES	0	10	0	10	10	0	0	10	10	10	10	0	20	0		0	10	10	10	0	10	10	10	0	10	20	0	0	0	30	0	0	0	0
TE PROMETO ANARQUÍA	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	0	0	2	0		0	0	0	2	1	0	0	1	0	1	0	1	0	0	0	1	0	1	0
% PERSONAJES	0	10	10	0	0	0	10	10	0	0	0	0	20	0		0	0	0	20	10	0	0	10	0	10	0	10	0	0	0	10	0	10	0
XXY	1	0	0	0	2	1	0	0	1	1	1	1	0	0		2	0	1	0	2	1	0	0	0	2	1	0	0	0	3	0	0	0	0
% PERSONAJES	10	0	0	0	20	10	0	0	10	10	10	10	0	0		20	0	10	0	20	10	0	0	0	20	10	0	0	0	30	0	0	0	0

Tabla 4.1.5.7.4 Muestra Coprod. NO IBERMEDIA. Caracterización personaje con el entorno. Fuente: Elaboración propia

	RELACIÓN CON ENTORNO																																	
	VISIBILIDAD INICIAL					VISIBILIDAD FINAL					EVOLUCIÓN VISIBILIDAD					CONSECUENCIA VISIBILIDAD				REPRESENTACIÓN NÚCLEO FAMILIAR					REPRESENTACIÓN RELACIONES DE PAREJA/AFECTO					EVOLUCIÓN DE LA ACTITUD EN RELACIONES AFECTIVA				
	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	NO PÚBLICA	PÚBL. SELECCIONADA	PÚBL. LIMITADA	PÚBLICA	HET./SIN DET.	HACIA VISIBILIDAD	HACIA ARMARIO	SIN EVOL.	HACIA AMBIGÜO	HET./SIN DET.	POSITIVA	NEGATIVA	MIXTAS	SIN CONSECUENCIA	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	IMPLICADA	OPOSICIÓN	NEUTRAL	NO INTEGRADA/NO EXISTE	DESC.	HACIA IMPLICACIÓN	HACIA OPOSICIÓN	HACIA LA AMBIGÜEDAD	IMPLICACIÓN MANTENIDA	OPOSICIÓN MANTENIDA
NACIONAL/FORMA MIX	1	0	0	1	2	1	1	0	1	1	1	0	2	1		4	0	0	0	0	1	2	1	0	4	0	0	0	0	1	0	0	3	0
TOTAL % FORMAS MIX	25	0	0	25	50	25	25	0	25	25	25	0	50	25		100	0	0	0	0	25	50	25	0	100	0	0	0	0	25	0	0	75	0
BEIRA-MAR	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	0	1		2	0	0	0	0	1	1	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	1	0
% PERSONAJES	25	0	0	0	25	25	25	0	0	0	25	0	0	25		50	0	0	0	0	25	25	0	0	50	0	0	0	0	25	0	0	25	0
VELOCIRAPTOR	0	0	0	1	1	0	0	0	1	1	0	0	2	0		2	0	0	0	0	0	1	1	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2	0
% PERSONAJES	0	0	0	25	25	0	0	0	25	25	0	0	50	0		50	0	0	0	0	0	25	25	0	50	0	0	0	0	0	0	0	50	0

Tabla 4.1.5.7.5 Muestra NACIONAL-MIXTO. Caracterización personaje con el entorno. Fuente: Elaboración propia

4.2 ANÁLISIS DE DATOS: CARACTERIZACIÓN DEL ESPACIO

4.2.1 INTERIOR/EXTERIOR

Dentro de las muestras evaluadas, existe una media parecida de distribución entre espacios interiores y exteriores representados. En la muestra general, existe solo una pequeña diferencia entre los espacios exterior (50,98 %) e interior (49,02 %). Esta muestra se muestra ligeramente distinta dentro de las muestras comparativas.

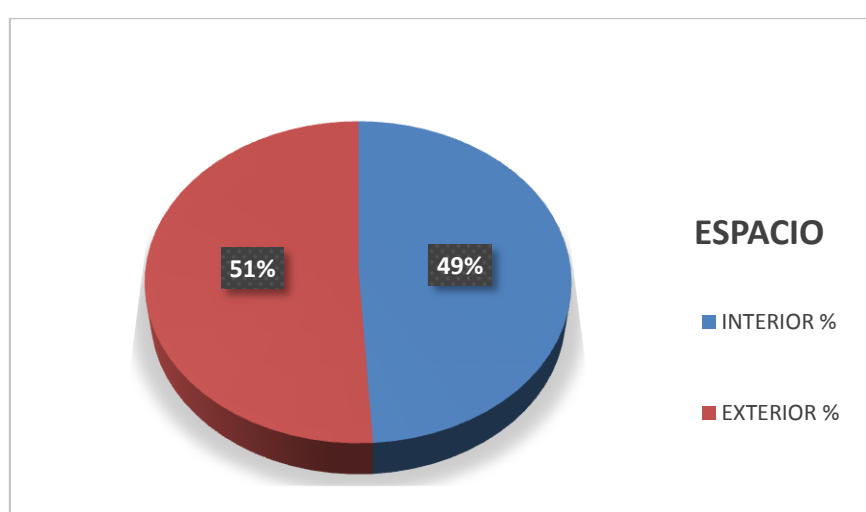


Figura 4.2.1.a. MUESTRA GENERAL. Espacio. FUENTE: Elaboración propia

El grupo de *películas Ibermedia* alcanza una mayoría de espacios interiores (55,62 %) frente a exteriores (44,38 %); mientras que la *muestra de fondos internacionales* arroja una mayoría de espacios interiores (52,2 % contra 47,8 %).

Evalutando la muestra, podemos observar como existe una ligera mayoría a espacios exterior que narren espacios abiertos y públicos, frente a espacios privados; dando un indicio de incremento de visibilidad de la sexualidad, como un dato relevante en este cine queer.

Igualmente, estos datos también podrían marcar una tendencia de la narrativa transnacional queer en utilizar espacios exteriores como símbolos que generen, narren y representen libertad. Así, analizando las muestras de espacios

opresivos, se demuestra un bajo porcentaje de estos espacios (9,36 % interior opresivos y 7,4 % exterior opresivo); alejándose así de una tendencia del cine queer anglosajón del discurso del espacio opresivo, comúnmente marcado en la narrativa queer y reivindicativa en general. Sin embargo, se aprecia algunas excepciones con espacios interiores enormemente opresivos como *El Niño Pez* (28,23 %) o *Pelo Malo* (19,77 %).

Es cierto que este margen se aprecia pequeño para afirmar una tendencia generalizada a narrar en espacios exteriores. Y existe una gran diversidad sobre la escogencia de estos espacios, al estar determinados al tipo de historia que se busca contar. No obstante, dentro del cine queer latinoamericano se muestra esta diversidad de espacios delimitados como un enorme potencial para agenciar nuevas historias en espacios no narrados hasta ahora.

Por último, sí queremos mostrar ciertos ejemplos de películas que rompen esta balanza. *El Último Verano de La Boyita* es un ejemplo de representación en exteriores (71,20 %) o *Contracorriente* (64,29 %), justificado por su historia en espacios abiertos y su representación de libertad en espacios abiertos. En el extremo opuesto se narra *Desde Allá* desde espacios interiores, hecho que puede estar justificado dentro de la esta historia íntima de dos espacios viviendo en un espacio exterior hostil.

4.2.2 URBANO/RURAL/NEUTRAL

Dentro de esta clasificación, hemos añadido a los espacios urbanos (grandes urbes, espacios turísticos y pequeñas núcleos urbanos) y rural (pueblos rurales o semirurales, zonas agrícolas o paisajes naturales), la clasificación *neutral*, cuál se refiere espacios no limitados por estas clasificaciones como autopistas regionales o interestatales, estaciones de servicios cerca de poblaciones urbanas, o cualquier otro espacio liminal que no pueda ser categorizado dentro de lo urbano o rural.

Dentro de la muestra seleccionada, se puede observar como existe todavía una tendencia a la categorización urbana de lo sexodiverso (53,73 %) frente a lo

rural (41,85 %); aunque esta diferencia parece estar disminuyendo progresivamente.

Sin embargo, queremos explorar las diferentes muestras recogidas ya donde se puede observar una tendencia en la selección de espacios urbanos o rurales, dependiendo de su financiación internacional.

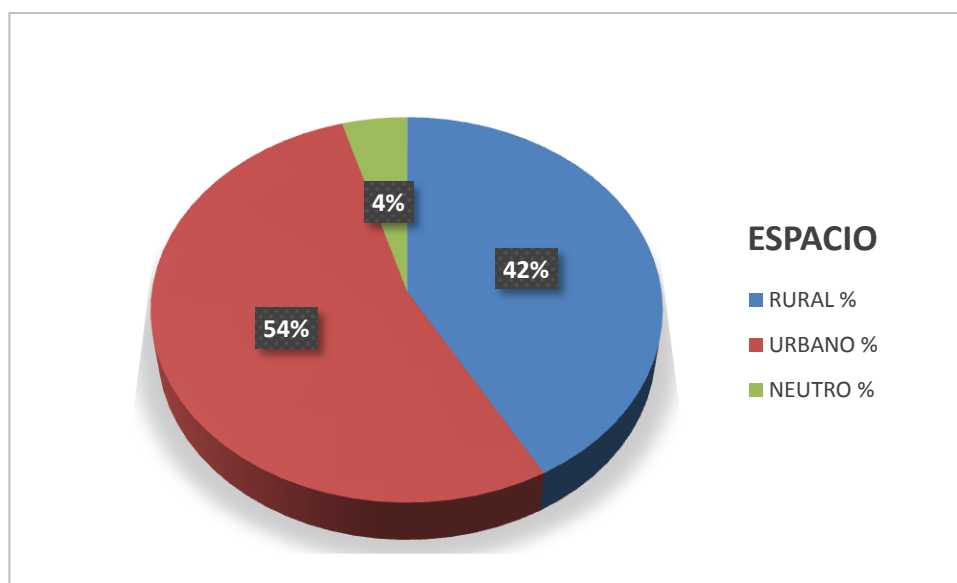


Figura 4.2.2.a. MUESTRA GENERAL. Urbano-Rural. FUENTE: Elaboración propia

Dentro de la cofinanciación con capitales mayoritariamente europeos, se muestra un aumento drástico de la opción urbana, tanto por coproducciones privadas (62,31 %) como en aquellas con fondos internacionales de apoyo cinematográfico (64,63 %); datos que muestran una preferencia relevante hacia la caracterización de historias urbanas.

No obstante, estos datos se invierten en representaciones apoyadas por sistemas de financiación regional como Ibermedia, donde la representación del medio urbano disminuye a un (38,91 %), frente a una amplia mayoría del medio rural/natural (57 %). Es de notar que en todas las muestras las zonas neutrales rondan entre un 3 % y un 5 %.

Los datos evaluados traen a colación un debate importante sobre la caracterización de espacios dentro de los intercambios transnacionales de

regiones desarrolladas con países y regiones en vías de desarrollo. Ya que, como indica Alvaray (2013) una importante mayoría de películas latinoamericanas necesitan la coproducción para ser viables económicamente (p.68), se observa la influencia del capital europeo, a través de la financiación del cine queer, y sus consecuencias directas sobre los espacios a representar, y por ende, sobre las historias a narrar.

Creemos que estas decisiones estarían directamente relacionadas con la cosmovisión de lo queer desde Europa y Occidente, que es netamente urbana; una creencia está altamente arraigada en la subjetividades de productores y audiencias. Precisamente, Halle (2010) nos recuerda que “las películas coproducidas deben ofrecer historias que atraigan audiencias europeas y norteamericanas”¹¹⁵ (p.317); marcando así como el efecto taquilla puede estar involucrado en esta tendencia.

Sin embargo, consideramos que el propio vernáculo queer establecido en el mundo moderno y urbanizado, parece olvidar la potencialidad de narrativas desestabilizadoras en el medio rural. La creencia que la sexodiversidad es incompatible con el medio urbano se ha visto negada por numerosas narrativas transnacionales de distintas regiones no occidentales que muestran que el potencial queer no conoce fronteras urbanísticas ni de desarrollo; y que la misma razón de su escasa representación yace en la subjetividad moderna que niega desde el prejuicio la posibilidad de agencia social en el medio rural.

Precisamente, las narrativas transnacionales queer parecen encontrar en estos medios, lugares predilectos para narrar nuevas historias de identidades olvidadas. La misma obsesión con la naturaleza desde Occidente, utilizada por el mito heterocentrista para definir lo que es moralmente correcto o no (Haraway, 1997); parece haber encontrado un sitio productivo de desestabilización para reconstruir el mismo significado del medio rural/natural.

¹¹⁵ Cita original: “the coproduced films must offer stories that appeal to European and North American audiences”

Y estas historias parecen posible gracias a mecanismos de financiación regional, cuál parece apostar directamente por la representación de sus valores regionales desde historias inclusivas que sobrepasen el medio urbano. *Contracorriente*, *El Último Verano de La Boyita* y *El Niño Pez* son ejemplos de este interés por contar historias desde otras subjetividades que agencian cambios y apelan a audiencias regionales, normalmente con alta conexión con estas regiones rurales.

De esta manera, el cine queer latinoamericano, a pesar que aún se muestra urbano, en historias diferentes y de afectos, se muestra a la par de otros cines queer no occidentales que parecen adentrarse en historias no urbanas para descubrir la esencia de lo queer.

4.2.3 ESPACIOS DIFERENCIALES Y GENÉRICOS

Hemos denominado como espacios diferenciales, aquellos espacios concurridos por individuos sexodiversos y que tienden a ser centro de desarrollo social sexodiverso, especialmente en la subcultura. Dentro de estos espacios, se ha identificado diferentes espacios sociales comúnmente asociados con el colectivo y frecuentada por sexodiversos: **discos/bares gay o lésbicos, saunas, asociaciones LGBTIQ, grupos deportivos/sociales y espacios virtuales** (chats, aplicaciones de geolocalización citas como Grindr u otros).

Aunque somos conscientes de la tendencia global de narrativas queer en obviar espacios subculturales, para dar prioridad a historias marginadas fuera de la subcultura, consideramos importante evaluar estos espacios para determinar el valor de la subcultura inscrito dentro de estas narrativas latinoamericanas.

Después del análisis de los datos recogidos, se puede afirmar una amplia ausencia de representación de estos espacios, que no llega al 1 % de las escenas de la muestra (0,82 %). Tres películas exploran estos espacios diferenciales, *El*

Niño Pez, *Praia Do Futuro* y *Velociraptor*; aunque las dos primeras no exploran ni desarrollan estos espacios que parecen más neutrales que claramente diferenciales. Solo *Velociraptor* explora parcialmente espacios diferenciales, aunque estos no son físicos sino virtuales, a través de páginas de perfiles de cita online.

Dado a lo limitado de los datos obtenidos, hemos querido evaluar el uso de espacios genéricos públicos dónde se desarrolle cualquier narrativa o expresión claramente sexodiversa (expresión de afecto, agresión, sexo o visibilizador), con el fin de explorar el potencial que brinda los espacios para la expresión y visibilidad de la sexodiversidad en las narrativas queer. Para ese propósito hemos incluido también el estudio de los siguientes espacios: **calle, fiestas populares, baños públicos, hoteles, estaciones o paradas de autobús, parques, espacios abandonados, espacios naturales y otros.**

Los datos analizados arrojan una amplia representación de espacios genéricos, donde la calle y espacios de naturaleza son espacios predilectos para desarrollar la expresión queer, seguido de carreteras y baños públicos (*Velociraptor*). Así, los espacios naturales siguen representando un espacio de libertad de expresión sexodiversa, sean las playas privadas de Miguel y Santiago (*Contracorriente*) o el bosque infinito donde Álvaro (XXY) se masturba. La vía pública es además un espacio para ligar anónimamente en *Desde Allá* o *Tan De Repente*, o para tener sexo en *Praia Do Futuro*. El espacio genérico sigue siendo el lugar preferido sobre el diferencial en la expresión queer, tanto en espacios rurales como urbanos.

TIPOS DE ESPACIO	%
Calle	45,40%
Baños públicos	18,20%
Fiestas no LGBTIQ	36,40%
Carreteras, tren, bus	27,30%
Exterior Naturaleza	45,50%
Hotel	9,10%
Parques y plazas	18,20%
OTROS INT	18,20%
OTROS EXT	45,40%
Espacios privado	72,70%

Tabla 4.2.3.1 Muestra general. Tipos de espacio. FUENTE: Elaboración propia

Sin embargo, los espacios privados siguen representando ampliamente utilizados para la representación de la expresión sexodiversa queer. Sea en un hotel en Ciudad de México, un piso de playa en Brasil, o en un piso de clase media de Caracas, todos estos espacios privados son potencial para la expresión queer. Este espacio puede ser temporal y no propio, como la casa de Blanca donde Marcia y Mao se acuestan juntas, o dentro de un camión adaptado como vivienda donde Miguel y Johnny se desean intensamente.

Es así evidente una vez más, como la expresión queer latinoamericana sigue limitando su visibilidad pública del afecto representado; aunque parece existir una evolución hacia la representación pública, cuál parece estar en ascenso.

4.2.4 ESPACIOS Y TRANSNACIONALIDAD

El que llamamos cine queer transnacional, como ya hemos mencionado, potencia su viabilidad económica con la financiación internacional que abarca coproducciones inter/transnacionales y apoyos en redes de financiación institucional subvencionadas, en gran parte, por agencias de cooperación al desarrollo europeas y fundaciones propias de festivales de cine independiente de clase A. Es así de esperarse, la presencia de elementos híbridos dentro de su narrativa, desde donde se sugiere o represente estas redes transnacionales. Y a veces estas incluyen estrategias sobre el tratamiento del espacio dentro del texto narrado.

Para evaluar la transnacionalidad dentro del uso de estos espacios, hemos valorado los siguientes rasgos dentro de estos textos:

4.2.4.1 Especificidad geográfica: ausente o representada

Los datos arrojan una igual proporción de películas que especifican su origen, sea representado o relatado y entre las que sugieren su ubicación (45,45 %) por representar urbes ampliamente conocidas o lugares referenciales que se nos invita a descifrar. Solo un caso, se encuentra dentro de la representación *glocal* más pura, *Contracorriente*, una historia totalmente descontextualizada de su origen peruano, y que podría pertenecer a muchas zonas costeras de la región. Desde su *glocalidad*, *Contracorriente* se conecta con su origen latinoamericano pero se internacionaliza, liberándole de marcas identificadoras o referenciales.

Las películas que representan ciudades o poblados de manera sugerida, sin embargo, apelan a esta misma *glocalidad*; aunque sin esconder el origen de sus imágenes ni globalizarla en un barrio cualquiera de miseria latinoamericano. *Pelo Malo* describe fielmente la barriada popular “23 de Enero”, toda una

referencia para la ciudad de Caracas por su valor histórico y político, y que parece representar dentro en el texto, un símbolo alegórico de la deriva militarista de una sociedad violenta en crisis. Sin embargo, el desconocimiento de este hecho no oscurece el proceso de interacción con el texto aunque se pueda perder profundidad y parte del subtexto subyacente.

	ESPECIFICACIÓN		TIPO ESPECIFICACIÓN			
	PRES.	AUS.	REPR.	SUGR.	REL.	OMT.
TOTAL %	90,91	9,09	36,36	45,45	9,09	9,09
BEIRA-MAR	1	0	1			
CONTRACORRIENTE	0	1				1
DESDE ALLA	1	0		1		
EL NIÑO PEZ	1	0	1			
EL ÚLTIMO VERANO	1	0		1		
PELO MALO	1	0		1		
PRAIA DO FUTURO	1	0	1			
TAN DE REPENTE	1	0	1			
TE PROMETO	1	0		1		
VELOCIRAPTOR	1	0		1		
XXY	1	0			1	

Tabla 4.2.4.1.1 *Muestra general. Presencia o Ausencia de especificidad geográfica.*

FUENTE: Elaboración propia

Igualmente surge, con Ciudad de México, en *Te Prometo Anarquía*; una protagonista silenciosa que se sugiere por el origen mexicano de la película aunque no se represente denotativamente dentro del texto. Sin embargo, la ciudad late viva en el texto, desde sus *skaters*, su subcultura de miseria hasta su red de metro; para aquél quién sepa descifrarla, aunque igualmente enriquecedora para el resto de turistas visuales.

Por otra parte, también se encuentra otros casos literales de especificidad geográfica, comunes dentro de las narrativas transnacionales, cuál podemos encontrar en *El Niño Pez*. En esta película, se representa claramente la ciudad de Buenos Aires, que aunque no es representada en sus zonas más turísticas,

es constantemente referenciada y denotada dentro del texto. Igualmente, se representa el cruce de frontera con Paraguay y el pueblo paraguayo a las orillas del lago Ypoá, referenciado por Lala y Ailín repetitivamente durante el desarrollo de la historia.

En *Praia Do Futuro*, Berlín es igualmente representada y relatada por Konrad desde sus calles, la estación de trenes de Alexanderplatz o sus barrios más característicos. Playa Futuro, la gran protagonista del texto, es representada generosamente como el centro turístico importante que es, aunque no se especifique que se ubica en la ciudad de Fortaleza, Brasil.

XXY muestra sin embargo, otro caso bastante peculiar de estrategias transnacionales de *glocalidad*. Aunque se hace referencia un par de veces en el texto que la historia transcurre en Uruguay, no se especifica el nombre ni la ubicación del pueblo de pescadores en que se hallan; y solo parece representada como diferencial una estación de ferri que podría pertenecer a cualquier ciudad portuaria. No existe ninguna referencia visual de la localización, en una estrategia totalmente invisibilizadora de su locación; aunque esta ubicación tampoco parece aportar nada a la historia en sí. Parece que el hecho de que Uruguay no sea coproductor de este filme haya facilitado la decisión de no especificar geográficamente la película; una opción posiblemente útil, que ayudaría a *glocalizar* la película y hacerla más atractiva para su distribución internacional.

4.2.4.2 Movimiento geográfico personajes y espacios foráneos

Las películas queer latinoamericanas tienden a mostrar películas en con personajes que movilizan geográficamente durante el desarrollo de la historia, tanto en un contexto nacional como internacional o transnacional.

Los movimientos geográficos, sin embargo, son variados y contrario a otras narrativas ya exploradas, como narrativas de redes o *network narratives* (Kerr, 2010) o cine de globalización (Zaniello, 2007); estos cines transnacionales tienden

a potenciar movimientos mixtos que enriquecen enormemente el texto, caracterizado especialmente por su inscripción desordenada y desjerarquizada.

La muestra general arroja una amplia mayoría de películas que representa algún tipo de movimientos transnacionales (54,54 %), cuáles incluyen personajes sexodiversos extranjeros o turistas que cruzan fronteras y se enfrentan a una nueva realidad personal. Igualmente los movimientos nacionales o translocales, de una localidad o región a otra sin cruce de frontera están presentes en estos textos (27,27 %), sumando así un 81,8 % de movimientos que influyen la representación de los espacios. La mayoría de estos espacios se representan por un local movilizándose a un espacio nuevo o movimiento local-no local (57,69 %) o viceversa en espacio no local-local (15,38 %). En la siguiente tabla podemos observar el movimiento geográfico por número de personaje

	A no local	A local	solo loc.	solo no loc.
TOTAL %	50,00	15,38	30,77	3,85
BEIRA-MAR	2	0	0	0
CONTRACORRIENTE	0	1	2	0
DESDE ALLA	0	0	1	1
EL NIÑO PEZ	1	1	0	0
EL ÚLTIMO VERANO	0	1	1	0
PELO MALO	0	0	2	0
PRAIA DO FUTURO	2	1	0	0
TAN DE REPENTE	3	0	0	0
TE PROMETO	2	0	0	0
VELOCIRAPTOR	0	0	2	0
XXY	3	0	0	0

Tabla 4.2.4.2.1. Muestra general. Personajes movimientos. FUENTE: Elaboración propia

Sin embargo, los espacios no son representados mayoritariamente desde un punto de vista extranjero. La mayoría de la muestra presenta a personajes oriundos y residentes en espacios que conocen bien, y se representan, como parte de una identidad local, a veces fuerte y definida. Sin embargo, el resto

(62,59 %) muestra personajes en espacios foráneos, cuál representan espacios que representan una nueva vida, una nueva experiencia o una nueva identidad.

Así, dividimos los espacios dependiendo su foraneidad en los siguientes grupos: espacios para locales (38,41 %), espacios para el turista local (26,92 %), espacios para turistas extranjeros (23,08 %) y espacios para residentes foráneos (15,38 %). Dentro de cada grupo, el espacio es construido desde intensidades diversas condicionadas a lo foráneo que este espacio le resulte al personaje y la integración que el personaje logre con este mismo.

Martin (*Beira-Mar*) es un turista local, aunque no es ajeno al pueblo que visita; ya que frecuentaba este espacio en su niñez y le trae recuerdos. Sin embargo, Martin parece encontrarse en un sitio extraño, poco amable con su presente pero parece intrigado por la inmensidad del lugar, un espacio que simboliza afectos olvidados, potenciales transformador de su propia vida. Al final del texto, Martin parece aceptarse en ese espacio que forma parte de él, al sumergirse en mar, símbolo de un nuevo porvenir.

Jorgelina (*El Último Verano de La Boyita*), por su parte, se enfrenta a un espacio conocido al que no visita con tanta frecuencia y que no le despierta mucha ilusión; pero es a través de Mario, un local que reside en el rancho, que descubre este espacio nuevo lleno de potencial y le cambia su visión de mundo. Ella llega a integrarse con el mismo espacio, cuál parece adaptar como propio; y lo pobla de recuerdos en forma de afectos.

Cuando Marcia (*Tan de Repente*) llega frente al mar por primera vez, se enfrenta inesperadamente a un mundo infinito y desconocido al que corre con entusiasmo e ilusión, y vive con intensidad. El mar representa un primer ejercicio iniciático de libertad, que simboliza la inmensidad de la experiencia humana, y la llevará a explorar desde nuevos rincones su verdadera conexión con su deseo y conocer nuevas formas de afecto.

Por otra parte, Konrad (*Praia do Futuro*) se enfrenta a Playa Futuro, desde sus dunas, con un espacio hermoso, salvaje y hostil que le arrebató su mejor amigo. Esta agua traicioneras, le traen además a Donato, su salvador físico y

emocional; y esta playa se presenta como un espacio alegórico para su le preocupaba habitar ese espacio extraño donde no podía vivir por no tener mar; cuál poco a poco se adaptó y se volvió en “un fantasma que solo hablaba alemán” (Ayrton, *Praia do Futuro*).

4.2.4.3 Representación de espacios globalizados y liminales

La representación de espacios globalizados es otra característica importante de la representación transnacional en estas películas. Medimos así la representación de espacios de globalización o transnacionales, cuáles describen espacios neutrales que estén inscritos dentro de la dinámica *globalizadora* y *transnacionalizadora* del capital económico global.

Los centros comerciales, los aeropuertos, las autopistas internacionales o regionales, cadenas de ropa y comida rápida, el *cineplex*; son todos ejemplos de espacios globalizados; que tienen como fin interconectarnos en una red económica global, epítomes de modernidad y urbanización. Su característica principal es la uniformidad de los espacios, a pesar de las especificidades culturales en donde se ubiquen estos espacios.

	REPR.	SUGR.	REL.	OMT.
TOTAL %	54,54	27,27	9,09	9,09
BEIRA-MAR	0	0	1	0
CONTRACORRIENTE	0	1	0	0
DESDE ALLA	0	1	1	1
EL NIÑO PEZ	1	0	0	0
EL ÚLTIMO VERANO	0	1	0	1
PELO MALO	0	0	0	0
PRAIA DO FUTURO	1	0	0	0
TAN DE REPENTE	1	0	0	0
TE PROMETO	1	0	0	0
VELOCIRAPTOR	1	0	0	0
XXY	1	0	0	0

Tabla 4.2.4.3.1 *Muestra general. Presencia o Ausencia de espacios globalizados por película. FUENTE: Elaboración propia*

De esta manera, observamos un alto porcentaje de algunos de estos espacios; que parecen representar de alguna manera la conexión urbana transnacional, aunque las historias estén en contextos ajenos a la urbanidad. Estos espacios mayoritariamente representados (54,5 %) referidos o sugeridos (36,4 %), muestra referencias que incluyen la representación de un Burger King, en *Tan de Repente*, precisamente para criticarlo como espacio globalizado. Todas las películas urbanas representan alguno de estos espacios, especialmente para criticarlo o crear contraste, como en *Pelo Malo* y el parque acuático donde Junior parece divertirse y distraerse de su difícil vida rutinaria.

	ESPACIOS DIFERENCIALES			
	LGBTIQ		GEN. LIMINALES	
	0,67	1	35,37	25
TOTAL %	%	ESC.	%	ESC.
BEIRA-MAR	0,00	0	26,60	25
CONTRACORRIENTE	0,00	0	24,29	34
DESDE ALLA	0,00	0	17,65	21
EL NIÑO PEZ	0,81	1	25,81	32
EL ÚLTIMO VERANO	0,00	0	7,85	15
PELO MALO	0,00	0	28,81	51
PRAIA DO FUTURO	1,30	2	22,73	35
TAN DE REPENTE	0,00	0	19,39	38
TE PROMETO	0,00	0	0,00	0
VELOCIRAPTOR	4,37	8	8,20	15
XXY	0,00	0	14,71	20

Tabla 4.2.4.3.2. *Muestra general. Espacios liminales y LGBTIQ. FUENTE: Elaboración propia*

La única película ajena a cualquier referencia o representación globalizada es *El Último Verano de La Boyita*, aunque la misma Boyita, una caravana flotante en forma de boya de origen argentino en los sesentas que se comercializó por toda Sudamérica en los ochenta, podría representar un espacio referente a la modernidad. *Contracorriente*, aunque hace referencia a espacios globalizados,

tampoco representa ningún espacio globalizado dentro de un entorno completamente rural.

Por su parte, los espacios liminales representan una característica fundamental del cine acentuado o diaspórico propuesto por Naficy (2001), cuál presenta características en común con la deriva transnacional explorada por el cine queer en la última década. Como hemos cubierto los espacios liminales narran espacios límites y fronterizos, sean fronteras físicas, psicológicas, socioculturales o virtuales; donde se suele representar ansiedades y melancolías, propias de estos espacios híbridos e intermedios que no pertenecen a ninguna parte.

Igualmente, representaciones subjetivas de espacios abiertos, paisajes, mar o cielos pueden entrar en esta definición, si están representados como alegorías referenciales para ser habitados por personajes anclados en la liminalidad. Naficy (2003 [1996]), nos recuerda como estar en transnacionalidad es no pertenecer a espacios ni distópicos ni utópicos, sino espacios híbridos, sincréticos e intertextuales que activan visiones dialécticas de similitud o diferencia (p.207-208). Y por ello son en estos espacios desjerarquizados e imperfectos, lugares predilectos para representar el estado mental de los protagonistas conjugando e interactuando con el grado de oposición que sienten con sus entornos.

También, los espacios liminales nos permiten visualizar el punto de vista del texto, su tendencia a la subjetividad u objetividad; y su tono general. En el cine transnacional y queer, “no es necesario salir de casa para entrar a espacios de liminalidad y transnacionalidad” (Naficy, (2003 [1996], p.207)¹¹⁶. Estos espacios están inscritos en la modernidad y se activan con facilidad, desde espacios que representen emociones desterritorializadas (normalmente asociados a conceptos de memoria, ansiedad y otros sentimientos de lucha interna vs. espacio) e

¹¹⁶ Cita original: “it is not necessary to leave home to enter the space of liminality and transnationality”.

interpelan fácilmente al individuo globalizado o transnacional, en un proceso muy similar al encontrado en el cine de exilio.

Para dicho fin, determinamos los espacios más comunes que determinan liminalidad en cada película y determinamos los siguientes. Nos sorprende observar como los espacios naturales y abiertos son los espacios predilectos, utilizados en cada una de las películas de la muestra, para determinar la transición y transformación de cada personaje.

El cielo está representado en todas las películas desde una representación liminal que crea alegorías inscritas en distintas formas de emociones subjetivas y desterritorializadas. Estas incluyen desde el miedo agorafóbico de un Donato inscrito en su intimidad y ocultación (*Praia Do Futuro*), a su conexión más directa con la infinitud de la naturaleza como símbolo de transformación y liberación de Mario (*El Último Verano de La Boyita*). Igualmente, se contrasta otro cielo agorafóbico, de Ciudad de México en medio del apocalipsis, causante de ansiedad y representante de la vacuidad de un espacio “futuro” (*Velociraptor*), con otro que se confunde con la infinitud y la grandeza del mar y que representa la ambigüedad de Miguel durante su transformación personal (*Contracorriente*).

Igualmente el mar o el río es otro espacio preferido, muy representado como espacio liminal y de tránsito de muchas películas queer representadas. Es interesante notar que ambas películas brasileñas tienen inscritas el mar como espacio agonal de sus protagonistas pero son al final, espacios de conexión con su deseo y su estar. También el lago Ypoá, es un claro espacio de signo referencial, diéctico y anafórico; pero es a su vez, el lugar liminal por excelencia en *El Niño Pez*: donde se conjuga realidad con fantasía, espacio de recuerdos pero que permitirá a Lala y Ailín estar juntas por fin.

Queremos incluir además, el espacio alegórico y mítico de *Praia Do Futuro*, en la que llamaremos la *playa del pasado*; una playa donde se está en paz, en el medio de un mar sin agua. Este espacio referencial es un claro lugar iniciático de reconciliación entre los hermanos y de transformación de su nueva

relación. Incluiremos el último diálogo en la secuencia final de *Praia Do Futuro* entre los dos hermano, refiriéndose a esta playa sin mar.

“DONATO: Siempre he querido traerte aquí. Desde que encontré esta playa donde desaparece el mar
AYRTON: ¿Adónde va?
DONATO:(apuntando a lo lejos)¿Ves esa línea azul? Ahora mira hacia abajo... ¡Estas en el mar, hermano!

El agua se retira varios kilómetros por allá, y después vuelve por la noche.

AYRTON: ¿Así que esto es el medio del mar?
DONATO:(asiente)Por eso pensé que te encantaría esta playa
AYRTON: Sin agua...
DONATO: Sin agua”

Praia do Futuro (Karim Aïnouz, 2014)

Igualmente otros espacios liminales representados se encuentran la autopista en Tan de Repente, el espacio tránsito de la transformación de Marcia; el aeropuerto de Te Prometo Anarquía, un espacio liminal entre una vida y otra o la estación de ferri de XXY; los paisajes urbanos de urbes opresoras como Caracas o Ciudad de México, las páginas de contactos donde Álex busca a chicos en Velociraptor o la cárcel donde Ailín está detenida por un crimen que no cometió

Estos espacios se arrojan fundamentales en la caracterización de un cine queer latinoamericano al arrojar inscripciones híbridas de espacio transitorio-temporal representado, propias del cine transnacional. Consideramos así que la inscripción transnacional de estas películas están inscritas en estos espacios del vernáculo moderno; dando una característica especial de cambio y transición a los personajes, desde la representación de espacios claramente transnacionales, desestabilizadores y con potencial queer.

ESPACIOS

PELICULAS	ESCENAS															
	PRESENCIA		INTERIOR		EXTERIOR		INT. OPRES.		EXT. OPRES.		RURAL		URBANO		NEUT.	
ESCENAS TOTALES	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.
TOTAL % escenas	100,00	148,82	49,02	71,45	50,98	77,36	9,36	14,70	6,73	12,00	41,85	63,64	53,73	78,64	4,49	10,82
	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.
BEIRA-MAR	100,00	94,00	62,77	59,00	37,23	35,00	10,64	10,00	1,06	1,00	40,43	38,00	54,26	51,00	5,32	5,00
Martin	81,91	77,00	52,13	49,00	29,79	28,00	6,38	6,00	1,06	1,00	31,91	30,00	46,81	44,00	3,19	3,00
Tomaz	62,77	59,00	41,49	39,00	21,28	20,00	3,19	3,00	0,00	0,00	20,21	19,00	39,36	37,00	3,19	3,00
CONTRACORRIENTE	100,00	140,00	35,71	50,00	64,29	90,00	4,29	6,00	11,43	16,00	100,00	140,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Miguel	82,14	115,00	29,29	41,00	52,86	74,00	2,86	4,00	2,14	3,00	82,14	115,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Santiago	31,43	44,00	12,14	17,00	14,29	20,00	1,43	2,00	9,29	13,00	31,43	44,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Mariela	23,57	33,00	18,57	26,00	4,29	6,00	0,00	0,00	0,00	0,00	23,57	33,00	0,00	0,00	0,00	0,00
DESDE ALLA	100,00	119,00	66,39	79,00	33,61	40,00	8,40	10,00	8,40	10,00	3,36	4,00	96,64	115,00	0,00	0,00
Armando	72,27	86,00	52,94	63,00	20,17	24,00	5,04	6,00	1,68	2,00	1,68	2,00	70,59	84,00	0,00	0,00
Elder	59,66	71,00	42,86	51,00	16,81	20,00	2,52	3,00	2,52	3,00	3,36	4,00	56,30	67,00	0,00	0,00
EL NIÑO PEZ	100,00	124,00	60,48	75,00	39,52	49,00	28,23	35,00	12,10	15,00	32,26	40,00	55,65	69,00	12,10	15,00
Lala	76,61	95,00	50,00	62,00	26,61	33,00	18,55	23,00	6,45	8,00	27,42	34,00	48,39	60,00	12,10	15,00
Ailín	44,35	55,00	31,45	39,00	12,90	16,00	23,39	29,00	3,23	4,00	6,45	8,00	31,45	39,00	6,45	8,00
EL ÚLTIMO VERANO...	100,00	191,00	28,80	55,00	71,20	136,00	5,24	10,00	1,57	3,00	95,81	183,00	0,00	0,00	4,19	8,00
Jorgelina	60,21	115,00	20,42	39,00	39,79	76,00	1,57	3,00	1,05	2,00	54,97	105,00	0,00	0,00	3,14	6,00
Mario	38,74	74,00	9,42	18,00	29,32	56,00	3,66	7,00	1,57	3,00	38,74	74,00	0,00	0,00	0,00	0,00
PELO MALO	100,00	177,00	52,54	93,00	47,46	84,00	19,77	35,00	19,21	34,00	0,00	0,00	100,00	177,00	0,00	0,00
Junior	61,02	108,00	42,94	76,00	18,08	32,00	13,56	24,00	5,08	9,00	0,00	0,00	61,02	108,00	0,00	0,00
Marta	50,28	89,00	31,64	56,00	18,64	33,00	16,38	29,00	11,30	20,00	0,00	0,00	50,28	89,00	0,00	0,00
PRAIA DO FUTURO	100,00	154,00	40,91	63,00	59,09	91,00	11,04	17,00	9,09	14,00	29,87	46,00	59,09	91,00	11,04	17,00
Donato	56,49	87,00	27,27	42,00	29,22	45,00	6,49	10,00	5,19	8,00	31,82	49,00	20,78	32,00	9,09	14,00
Konrad	35,71	55,00	16,23	25,00	19,48	30,00	5,84	9,00	3,25	5,00	20,13	31,00	15,58	24,00	7,14	11,00
Ayrton	29,87	46,00	12,34	19,00	17,53	27,00	5,19	8,00	1,95	3,00	2,60	4,00	25,32	39,00	1,95	3,00
TAN DE REPENTE	100,00	196,00	47,45	93,00	52,55	103,00	6,12	12,00	0,51	1,00	48,98	96,00	43,37	85,00	7,65	15,00
Marcia	45,41	89,00	23,98	47,00	21,43	42,00	5,10	10,00	0,51	1,00	22,96	45,00	15,31	30,00	7,14	14,00
Lenin	41,33	81,00	17,86	35,00	23,47	46,00	1,53	3,00	0,51	1,00	23,47	46,00	10,71	21,00	7,14	14,00
Mao	39,29	77,00	16,84	33,00	22,45	44,00	3,06	6,00	0,51	1,00	20,41	40,00	11,22	22,00	7,65	15,00
TE PROMETO ANARQUÍA	100,00	123,00	40,65	50,00	59,35	73,00	4,07	5,00	2,44	3,00	5,69	7,00	93,50	115,00	1,63	2,00
Miguel	78,86	97,00	34,15	42,00	44,72	55,00	4,07	5,00	1,63	2,00	2,44	3,00	76,42	94,00	0,81	1,00
Johnny	47,15	58,00	16,26	20,00	30,89	38,00	4,07	5,00	1,63	2,00	4,07	5,00	42,28	52,00	0,81	1,00
VELOCIRAPTOR	100,00	183,00	60,11	110,00	39,89	73,00	0,00		8,20	15,00	9,84	18,00	88,52	162,00	1,64	3,00
Alex	98,37	121,00	67,48	83,00	30,89	38,00	0,00	0,00	0,00	0,00	14,63	18,00	82,93	102,00	0,81	1,00
Diego	62,60	77,00	34,15	42,00	28,46	35,00	0,00	0,00	0,00	0,00	12,20	15,00	50,41	62,00	0,00	0,00
XXY	100,00	136,00	43,38	59,00	56,62	77,00	5,15	7,00	0,00	20,00	94,12	128,00	0,00	0,00	5,88	8,00
Alex	38,97	53,00	17,65	24,00	21,32	29,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	1,00	0,00	0,00	0,00	0,00
Álvaro	33,09	45,00	18,38	25,00	14,71	20,00	0,00	0,00	0,00	1,00	0,00	0,00	0,00	0,00	2,21	3,00
Kraken	26,47	36,00	10,29	14,00	16,18	22,00	0,00	0,00	0,00	1,00	0,00	35,00	0,00	0,00	0,00	1,00

TABLA 4.2.4.3.3. MUESTRA GENERAL. ESPACIOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	ESPACIO															
	ESCENAS															
	PRESENCIA		INTERIOR		EXTERIOR		INT. OPRES.		EXT. OPRES.		RURAL		URBANO		NEUT.	
PERSONAJES TOTAL	100,00	148,82	49,02	71,45	50,98	77,36	9,36	14,70	6,73	12,00	41,85	63,64	53,73	78,64	4,49	10,82
TOTAL % PERSONAJES	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.
BEIRA-MAR	100,00	94,00	62,77	59,00	37,23	35,00	10,64	10,00	1,06	1,00	40,43	38,00	54,26	0,00	5,32	81,00
CONTRACORRIENTE	100,00	140,00	35,71	50,00	64,29	90,00	4,29	6,00	11,43	16,00	100,00	140,00	0,00	0,00	0,00	0,00
DESDE ALLA	100,00	119,00	66,39	79,00	33,61	40,00	8,40	10,00	8,40	10,00	3,36	4,00	96,64	115,00	0,00	0,00
EL NIÑO PEZ	100,00	124,00	60,48	75,00	39,52	49,00	28,23	35,00	12,10	15,00	32,26	40,00	55,65	69,00	12,10	15,00
EL ÚLTIMO VERANO	100,00	191,00	28,80	55,00	71,20	136,00	5,24	10,00	1,57	3,00	95,81	183,00	0,00	0,00	4,19	8,00
PELO MALO	100,00	177,00	52,54	93,00	47,46	84,00	19,77	35,00	19,21	34,00	0,00	0,00	100,00	177,00	0,00	0,00
PRAIA DO FUTURO	100,00	154,00	40,91	63,00	59,09	91,00	11,04	17,00	9,09	14,00	29,87	46,00	59,09	91,00	11,04	17,00
TAN DE REPENTE	100,00	196,00	47,45	93,00	52,55	103,00	6,12	12,00	0,51	1,00	48,98	96,00	43,37	85,00	7,65	15,00
TE PROMETO	100,00	123,00	40,65	50,00	59,35	73,00	4,07	5,00	2,44	3,00	5,69	7,00	93,50	115,00	1,63	2,00
VELOCIRAPTOR	100,00	183,00	60,11	110,00	39,89	73,00	0,00	0,00	8,20	15,00	9,84	18,00	88,52	162,00	1,64	3,00
XXY	100,00	136,00	43,38	59,00	56,62	77,00	5,15	7,00	0,00	20,00	94,12	128,00	94,12	128,00	5,88	8,00

TABLA 4.2.4.3.4. MUESTRA GENERAL. ESPACIOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	ESPACIO															
	ESCENAS															
	PRESENCIA		INTERIOR		EXTERIOR		INT. OPRES.		EXT. OPRES.		RURAL		URBANO		NEUT.	
COPROD. NO IBERMEDIA	100,00	133,00	47,83	62,75	52,17	70,25	7,16	9,75	4,98	11,75	33,26	46,25	62,31	112,25	4,64	6,75
DESDE ALLA	100,00	119,00	66,39	79,00	33,61	40,00	8,40	10,00	8,40	10,00	3,36	4,00	96,64	115,00	0,00	0,00
PRAIA DO FUTURO	100,00	154,00	40,91	63,00	59,09	91,00	11,04	17,00	9,09	14,00	29,87	46,00	59,09	91,00	11,04	17,00
TE PROMETO ANARQUÍA	100,00	123,00	40,65	50,00	59,35	73,00	4,07	5,00	2,44	3,00	5,69	7,00	93,50	115,00	1,63	2,00
XXY	100,00	136,00	43,38	59,00	56,62	77,00	5,15	7,00	0,00	20,00	94,12	128,00	0,00	128,00	5,88	8,00

TABLA 4.2.4.3.5. MUESTRA GENERAL. ESPACIOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	ESPACIO															
	ESCENAS															
	PRESENCIA		INTERIOR		EXTERIOR		INT. OPRES.		EXT. OPRES.		RURAL		URBANO		NEUT.	
NACIONAL/FORMA MIX	100,00	138,50	61,01	84,50	38,99	54,00	3,61	5,00	5,78	8,00	20,22	28,00	0,00	0,00	31,95	27,00
BEIRA-MAR	100,00	94,00	62,77	59,00	37,23	35,00	10,64	10,00	1,06	1,00	40,43	38,00	54,26	0,00	5,32	51,00
VELOCIRAPTOR	100,00	183,00	60,11	110,00	39,89	73,00	0,00	0,00	8,20	15,00	9,84	18,00	88,52	162,00	1,64	3,00

TABLA 4.2.4.3.6. MUESTRA GENERAL. ESPACIOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

ESPACIOS

	ESPACIO															
	ESCENAS															
	PRESENCIA		INTERIOR		EXTERIOR		INT. OPRES.		EXT. OPRES.		RURAL		URBANO		NEUT.	
IBERMEDIA TOTAL	100,00	158,00	44,38	68,25	55,62	89,75	14,38	21,50	11,08	17,00	57,02	90,75	38,91	61,50	4,07	5,75
TOTAL % PERSONAJES	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.
CONTRACORRIENTE	100,00	140,00	35,71	50,00	64,29	90,00	4,29	6,00	11,43	16,00	100,00	140,00	0,00	0,00	0,00	0,00
EL NIÑO PEZ	100,00	124,00	60,48	75,00	39,52	49,00	28,23	35,00	12,10	15,00	32,26	40,00	55,65	69,00	12,10	15,00
PELO MALO	100,00	177,00	52,54	93,00	47,46	84,00	19,77	35,00	19,21	34,00	0,00	0,00	100,00	177,00	0,00	0,00
EL ÚLTIMO VERANO DE...	100,00	191,00	28,80	55,00	71,20	136,00	5,24	10,00	1,57	3,00	95,81	183,00	0,00	0,00	4,19	8,00

TABLA 4.2.4.3.7. MUESTRA GENERAL. ESPACIOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	ESPACIO															
	ESCENAS															
	PRESENCIA		INTERIOR		EXTERIOR		INT. OPRES.		EXT. OPRES.		RURAL		URBANO		NEUT.	
TOTAL FONDO INTL	100,00	140,83	52,20	72,17	47,80	68,67	9,03	13,17	5,27	11,50	32,10	45,50	64,63	111,83	3,41	12,67
CINE CONSTRUCCION																
BEIRA-MAR	100,00	94,00	62,77	59,00	37,23	35,00	10,64	10,00	1,06	1,00	40,43	38,00	54,26	51,00	5,32	51,00
DESDE ALLA	100,00	119,00	66,39	79,00	33,61	40,00	8,40	10,00	8,40	10,00	3,36	4,00	96,64	115,00	0,00	0,00
CINE FONDATION																
XXY	100,00	136,00	43,38	59,00	56,62	77,00	5,15	7,00	0,00	20,00	94,12	128,00	0,00	128,00	5,88	8,00
HUBERT BALS																
TAN DE REPENTE	100,00	196,00	47,45	93,00	52,55	103,00	6,12	12,00	0,51	1,00	48,98	96,00	43,37	85,00	7,65	15,00
WORLD CINEMA FUND																
PELO MALO	100,00	177,00	52,54	93,00	47,46	84,00	19,77	35,00	19,21	34,00	0,00	0,00	100,00	177,00	0,00	0,00
TE PROMETO ANARQUÍA	100,00	123,00	40,65	50,00	59,35	73,00	4,07	5,00	2,44	3,00	5,69	7,00	93,50	115,00	1,63	2,00

TABLA 4.2.4.3.8. MUESTRA GENERAL. ESPACIOS. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

4.3 ANÁLISIS DE DATOS: CONSTRUCCIÓN DEL TIEMPO

4.3.1 DÍA/NOCHE

El análisis de los tiempos cosmológicos tienen un importante factor de desarrollo de estas historias, no solo por inscribirse en la lógica narrativa desarrollada en estas; sino por contribuir con la construcción indirecta de los personajes, el tono narrativo y el desarrollo del discurso del texto.

La sexodiversidad, ha sido tradicionalmente asociada con la noche, al brindar esta la anonimidad de espacios escondidos y oscuros que invisibilizan al sexodiverso y lo resguarden de la homofobia rampante. Pero igualmente, lo queer ha sido asociado a lo oscuro, a lo ambiguo y a la noche; el cuando se permite florecer los deseos sexuales más escondidos en el fondo del ser. Así, nos interesa observar si esta tendencia continua en este cine queer, que como hemos visto, es cauteloso con una excesiva visibilidad.

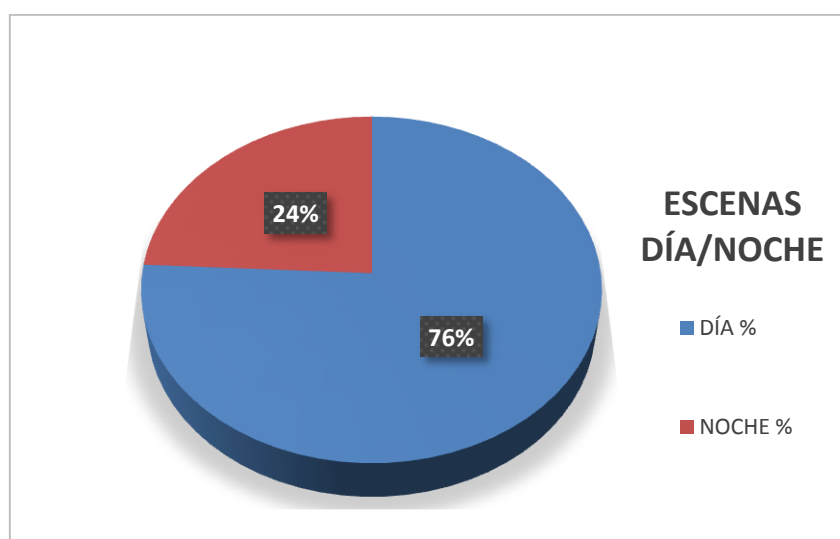


Figura 4.3.1.a. *MUESTRA GENERAL. Día-Noche FUENTE: Elaboración propia*

Lo queer transnacional latinoamericano, sin embargo, se narra mayoritariamente de día (75,87 %) y no de noche (24,23 %); mostrando así un giro de la clásica representación anglosajona y europea. Como podemos observar la diferencia es bastante relevante entre ambos, con una clara tendencia a narrar “en la luz”, al contrario como sospechábamos al inicio de la investigación.

La tendencia de las narrativas queer transnacionales se alejan de la construcción urbana-nocturna de su espacio-tiempo; y se enfocan en construcciones mixtas (urbana/rural) diurnas. De todas las películas evaluadas, solo *El Niño Pez* construye tiempos cosmológicos pares, entre su día (49,19%) y su noche (50,81 %) con personajes representados como seres de noche, que ocultan secretos; y esto es reflejado al cuantificar el total de escenas donde estos son representados (51,58 % de Lala y un 67,27 % de Ailín).

El resto de películas son mayoritariamente diurnas, incluyendo películas como de extrema representación de día como *Contracorriente* (87,14 %) o *El Último Verano de La Boyita* (95,29 %). Creemos así que la representación diurnas de estas obras se debe a factores determinantes inscritos directamente en el discurso de cada texto.

En primer lugar, el día está ligado con el momento de representación de afectos que van más allá del afecto de amor romántico/sexual. El cine queer europeo en su constante búsqueda de visibilidad sexual enfatiza estos momentos, comúnmente encontrados en la noche entre sexodiversos; sin embargo, el cine queer transnacional asiático y latinoamericano representaría otros tipos de afectos, especialmente filiales y fraternales, que tienden a ser narrados durante el día.

Tanto la amistad de Jorgelina y Mario (*El Último Verano de La Boyita*), la estrecha relación entre los hermanos Donato y Ayrton de niño (*Praia do Futuro*); o inclusive la estrecha amistad entre Álex y Diego (*Velociraptor*), son ejemplos de estas representaciones de afectos que conllevan una representación mayoritaria de día del número total de escenas.

Sin embargo, desde la muestra observamos que este factor podría estar también ligado a la mayoritaria representación de espacios exteriores en conjugación con la acción de los personajes y su ritmo vital; en especial, cuando se quiere narrar espacios abiertos y naturales o en espacios urbanos, tanto caóticos como dinámicos. Y en el caso de la representación de las urbes latinoamericanas, donde la delincuencia galopante es reina de la noche, es necesario la representación diurna para reflejar u poder contar historias no inscritas en la paranoia de la inseguridad ciudadana de estas ciudades.

De esta manera, Marta es siempre representada durante el día porque es el momento que puede buscando empleo en una caótica ciudad Caracas; tal como Miguel y Johnny quienes patinan de día por una congestionada pero vibrante Ciudad de México. Igualmente, Miguel y Santiago, son representados de día, en un pueblo de pescadores que vive exclusivamente de día, además de ser este el único momento cuando Miguel puede escaparse de su casa para verse con Santiago.

Por último, consideramos que en estas representaciones de personajes ligados a su afecto, se narran personajes de interacción social mayoritariamente públicos, área de interacción de la Ventana de Johari que pueden estar asociadas a la transparencia de la representación diurna como alegoría. Como podemos tener a Mariela (*Contracorriente*); un personaje muy transparente que apenas se representa de noche, Jorgelina (*El Último Verano de La Boyita*) o Alex y Diego (*Velociraptor*).

Se presenta interesante los casos de Mario (*El Último Verano de La Boyita*) y Miguel (*Contracorriente*): estos personajes son diurnos y ocultos pero su viaje de transformación de personaje los lleva al área pública hacia la resolución de la acción; y solo cuando encuentran su verdadera transparencia durante una revelación pública y diurna de su identidad sexual, encuentran la paz.

4.3.2 PRIMAVERA/ VERANO/ OTOÑO/ INVIERNO

Existe una gran variedad de tiempos cosmológicos relacionados con las estaciones, en especial, a tener historias de orígenes y longitudes diversas, que incluyen zonas templadas y ecuatoriales. Sin embargo, la mayoría de la muestra presenta películas narradas en verano o temperaturas cálidas tropicales, que asocian a la narración con representación de espacios abiertos y diurnos. Una minoría de las películas (27,3 %) se representan en otoño.

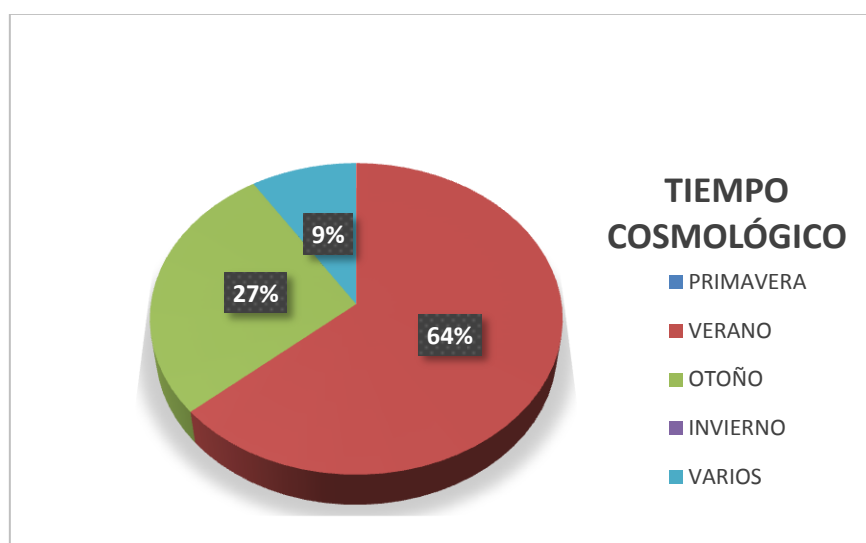


Figura 4.3.2.a. MUESTRA GENERAL. Tiempo cosmológico. FUENTE: Elaboración propia

Aunque puede sonar relevante estos datos para concluir que el cine queer latinoamericano prefiere narrar en verano; se nos hace complicada esta afirmación al tener dentro de la muestra 6 películas de 11 narran historias en zona tropicales (*Pelo Malo*, *Desde Allá*, *Te Prometo Anarquía*, *Velociraptor*, *Praia Do Futuro* y *Contracorriente*) donde no existe un relevante cambio estacional. Es así difícil obtener una conclusión definitiva de la muestra escogida sobre el valor que pueda tener las estaciones en estas películas queer.

Sin embargo, casos que quisiéramos explorar sobre el significado de este tiempo cosmológico en algunos casos en particular. XXY y Beira-Mar presentan narrativas cercanas al mar en otoño; y aunque la mayoría de las escenas transcurren de día, la luz representada crean tonos fríos que crean días diurnos que parecen reflejar una falta de transparencia de sus protagonistas, inmersos en

procesos profundos de cambio. *El Último Verano de La Boyita*, está inscrito en su tiempo cosmológico, el verano, desde una alegoría constante al verano y al espacio rural que se representa desde el título hasta el mismo final de la película.

Praia Do Futuro se presenta como un caso muy interesante para explorar, en el significado alegórico de las estaciones y el tiempo cosmológico. Esta película dividida en tres actos con rótulos entre ellos, muestra tres tiempos entre dos lugares distintos: Fortaleza y Berlín, narrando tres estaciones: verano, otoño e invierno. Las estaciones parecen estar ligadas directamente al momento interno que vive cada personaje, desde una alegoría directa a la forma de sentir el afecto en un momento determinado de los protagonistas. Volveremos a esta película más adelante para evaluar los tiempos referenciales presente/pasado y futuro y su relación con el tiempo cosmológico y la representación del afecto.

4.3.3 TIEMPO COMO SIGNIFICANTE NARRATIVO

Al analizar la muestra del tiempo en su significante narrativo observamos que existe una alta representación del tiempo referencial, diéctico y anafórico, en la muestra recomendada.

Dentro del tiempo referencial igualmente, observamos una alta representación de películas con tiempo como significante narrativo de alegorías, resaltando películas como *Contracorriente*, cuál presenta tiempos de vida y de la “vida” después de la muerte, híbridos y mestizos, conjugando pasados y presentes subjetivos y objetivos como un caso interesante a explorar.

Igualmente, *El Niño Pez*, representa el tiempo referencialmente, al narrar la historia del *Mita'i Pira* (niño pez), como un pasado alegórico pero a la vez mítico, con un alto contenido de *realismo mágico*. Al simbolizar un tiempo pasado de abusos y encierro mental y físico, se narra en esta historia una leyenda sobre un niño anclada en el tiempo mítico, mitad niño/mitad pez, fruto de un incesto que vive a la orillas del lago Ypoá.

El tiempo en *Velociraptor* también se presenta alegórico y mítico, al ser narrarse el preludio del fin del mundo; y en *Praia do Futuro*, está inscrito referencialmente en una alegoría de un pasado y un presente, llenos de personajes míticos como *Aqua Man* y *Speed Racer*, dos héroes cabalgando en espacios y tiempos míticos, para salvarse a sí mismo.

Por último, es interesante explorar el tiempo referencial, tanto histórico, social y alegórico de *Pelo Malo*, representado para simbolizar una época social en Venezuela que marcó un cambio sociopolítico y cultural en el país, los meses previos a la muerte de Hugo Chávez. La obra parece narrar un tiempo dilatado de un momento social que agenció cambios hacia una sociedad más militarista y uniformada en su construcción social.

4.3.4 TIEMPO COMO SIGNO

La muestra utilizada representa una construcción de tiempo narrativo, mayoritariamente lineal (10 de 11 películas de la muestra) y con una construcción de secuencia anacrónica que carecen mayoritariamente de analépsis y prolépsis.

Sin embargo, encontramos una ausencia de elementos desestabilizadores de los tiempos narrativos en la mayoría de las películas; hecho que nos indica otra diferencia híbrida de este cine con su par anglosajón. La construcción de una secuencia anacrónica no lineal se asumía como un rasgo característico de lo queer; por la insistencia del discurso queer en desestabilizar la *crononormatividad* (o tiempos lineales), desde la construcción de sus secuencias. Sin embargo, la tendencia de cine transnacional queer encontrada en el cine asiático y latinoamericano, tiende a narrar linealmente, desestabilizando tiempos narrativos en otras instancias.

Se prioriza así una narrativa más fiel a historias de flujos discontinuos simétricos, que se alejen de construcciones cinematográficas que compliquen la continuidad narrativa; y se aboca por un cine directo, que apele directamente a la desestabilización del afecto. Entendemos la asociación que se le da a lo queer y a una construcción ininteligible construida desde el tiempo y sus secuencias; sin embargo, como argumentaremos más adelante, creemos que la desestabilización del significado puede surgir desde otras estrategias narrativas que puedan hacer un texto más legible (y por ende, más accesible a un público que necesita empoderamiento y agentes de cambio) pero ser igualmente desestabilizadoras y queer.

Solo *El Niño Pez* narra una historia en media res, empezando con el escape de Lala de su casa hasta que entendemos por qué escapa y huye a Paraguay. En esta película encontraremos ejemplos útiles de analépsis en yuxtaposición (o *racconto*) que explican su viaje como elementos deíctico de la narrativa.

Velociraptor, por otra parte, a pesar de utilizar una narrativa lineal, usa

extensivamente el uso de *racconto* para narrar confidencias personales entre los dos amigos, basados en experiencias individuales que exploran sus experiencias sexuales y su demostración de afectos. En una interesante secuencia, se narra la frustración de Álex en temer perder su virginidad con un extraño. La larga secuencia construye un interesante recurso de tiempo, muy apropiado para una película que basa su narrativa en los tiempos referenciales, como veremos a continuación.

Por último, podemos concluir que la ausencia de estos recursos retóricos llevan a una representación más lineal y literal de la realidad, con respecto a su representación de tiempo. Se observa como los afectos se narran en tiempos referenciales pero condensados, con un interés en utilizar a tiempo desde su potencial deícticos y anafórico.

4.3.5 TIEMPO PRESENTE/PASADO/FUTURO

Consideraremos el uso de tiempo pasado referencial pasado, presente y futuro en el texto. Dentro de esta categorización, consideramos el valor de estos tiempos igualmente como elemento categorizador de los personajes, al conectar con el estadio emocional de cada personaje.

El pasado como referencia alegórica de melancolía o el futuro como símbolo de ansiedad, serán valores que observaremos de cerca para su comparación con otras cinematografías queer que tienden usar estos tiempos referenciales con cierta frecuencia. En especial, queremos explorar los estudios de Bartra (2012), desde lo que llama identidades melancólicas, todo un clásico dentro del híbrido mestizo representado en el latinoamericano, como un ejemplo de un pasado históricos de fracasos y trágicos que ha potencializado “una sensibilidad triste y fatalista” (p.22). La melancolía así se inscribe en el tiempo frustrado de una región anclada a momentos de logra que nunca tuvo.

Sin embargo, nuestro interés al tiempo también estará relacionado al desarrollo discursivo queer desde sus debates de temporalidad, marcadores que se han asociado normalmente a lo queer. Insistiremos en la desestabilización de la *crononormatividad*; así como en los debates de futuridad y el proyecto queer.

Estos pueden incluir la *sinthomosexualidad* de Edelman, o la falta del interés en el futuro por la misma condición no reproductora del sexodiverso que determina una obsesión por el disfrute o *jouissance* del presente; y la futuridad utópica de Muñoz, que explora inscripción en presente pero construyendo un proyecto de futuro de una realidad que se aspira pero todavía no está aquí (*not yet here*).

Así, la inscripción de los tiempos nos ayudará a determinar la desestabilización del tiempo referencial existente en estos textos y la inscripción queer en conceptos temporales.

Desde la cuantificación de tiempos referenciales existentes en cada escena, obtuvimos datos interesantes que describen y exploran el uso de estos momentos en cada una de las historias e inscriben el tiempo como valor fundamental en el discurso queer.

La representación del presente en estas películas es representada mayoritariamente (72,15 %), seguida del pasado (18,58 %) y del futuro (9,26 %) como una representación minoritaria. Quisimos determinar la intensidad de los tiempos pasados en tres subgrupos dependiendo de su identidad: pasado referencial (9,03 %), pasado alegórico (6,18 %) y pasado melancólico (3,37 %); con el fin de determinar el grado de intensidad de melancolía en la representación del tiempo queer. No consideramos necesario realizar subgrupos en el presente o en el futuro.

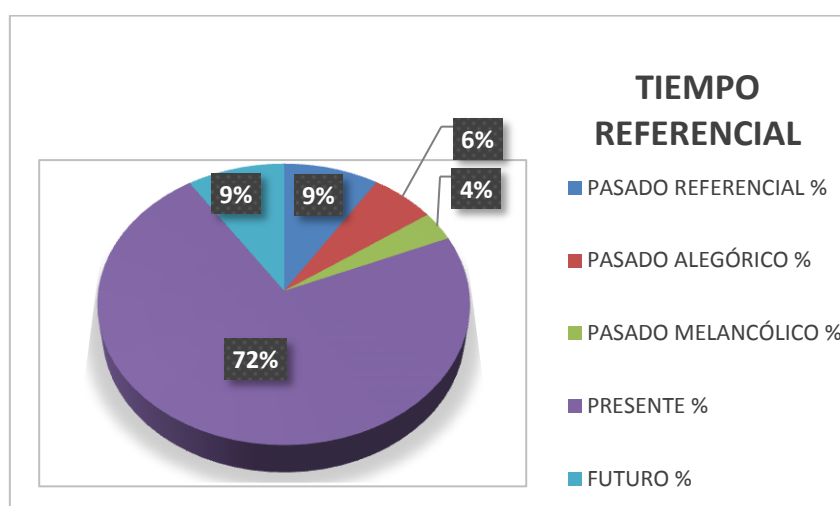


Figura 4.3.5.a. **MUESTRA GENERAL. Tiempo Referencial. FUENTE: Elaboración propia**

Desde estas muestras podemos observar como el cine queer latinoamericano, se inscribe mayoritariamente en el presente referencial, y evoluciona linealmente durante el desarrollo de la historia. En todas las muestras se observa la representación del tiempo referencial presente entre un 72-78 % de las escenas, con la única excepción de la muestra nacional mixta, bajando su representación del presente (a un 62,36 %). Sin embargo, debido a la corta diferencia y la muestra limitada de solo dos ejemplos de películas, no podemos afirmar que este dato sea relevante para indicar una tendencia determinada.

Sin embargo, analizando tiempos referenciales pasados y futuros, se encuentran diferencias importantes en las muestras. En la *muestra de Ibermedia* se ve una preferencia a representar el pasado (21,5 %) sobre el futuro (5,3 %) que contrasta enormemente con *la muestra no Ibermedia*, que prefiere representar futuro (15,17 %) sobre pasado (12,47 %). También se refleja interesante como la muestra del fondo internacional, representa una diferencia equitativa entre ambos, pasado (10,54 %) y futuro (12,86 %), marcando un equilibrio entre ambos tiempos referenciales.

Así, las estrategias de narración en pasado son altamente diversa en las películas, donde se incluye estrategias referenciales como *Praia Do Futuro*, *Beira-Mar* y *Pelo Malo*; películas que usan del pasado referencial de motores para su construcción fílmica.

Resulta interesante como las muestras Ibermedia, arrojan datos con alegorías a un pasado (12,5 %) que dobla a la media de las muestras. Estas historias parecen tratar los tiempos pasados socioculturales, superando su uso referencial o melancólico. Estos datos, altamente irregulares, parecen relacionarse a la influencia del bloque de desarrollo regional, y su afán en el desarrollo de una identidad regional melancólica; en especial, al observar datos estables en la representación del pasado referencial y melancólico en el resto de las muestras. Estos datos parecen probar nuestro argumento basado en Bartra (2012), cuál inscribe esta identidad melancólica, en un planteamiento parecido a lo queer global.

Sospechamos que las películas seleccionadas, aunque tremendamente inscritas en el presente, indagan dentro de su propia estructura fílmica para extraer elementos específicos de identidad nacional, y por extensión, regional; que establece una línea temporal referencial y definida para la construcción de un discurso de cine latinoamericano transnacional inscrito en alegorías y afecto.

Así, sus constante alegorías a un pasado como proyecto a construir, muestran una tendencia a clara a una representación regional que celebra su pasado y lo inscribe en su presente. *El Niño Pez*, y sus referencias a un tiempo mítico del *Mita'i Pira* son un ejemplo de una historia moderna inscrita en la estructura mítica del pasado alegórico de la cultura guaraní, con sus simbologías y creencias de símbolos inscritos que pasan al vernáculo regional desde la narrativa transregional.

Pero es *Contracorriente* la máxima exponente de este argumento, desde la construcción de un tiempo híbrido, presente-pasado, que represente una vida liminal entre dicotomías de tiempo y espacio (presente-pasado, tradición-modernidad, urbano-rural, ateísmo-religiosidad, gay-hetero) una construcción alegórica moderna que refleje elementos regionales unificados carente de otra especificidad cultural que la latinoamericana. Estas alegorías se muestran parte de una característica asociada a la cultura latinoamericana desde su constitución poscolonial de celebrar sus orígenes mestizos y sincréticos, celebrándolos con referencias míticas y alegóricas de acciones y tiempos.

Si la construcción de un pasado está inscrito en alegorías culturales que desestabilicen nuestra percepción del presente desde construcciones propias de la región, el futuro se presenta altamente inscrito de modernidad transnacional. La relevante presencia de la representación del futuro, se inscribe en la ansiedad del porvenir, inscrita en el vernáculo moderno.

Es igualmente interesante, la inversión de los datos con respecto a la representación en futuro. *Ibermedia* es el único grupo donde cae la representación de 9,26 % a 5,3 %; aunque se mantiene sobre el 10% en el resto de las muestras. Se puede concluir de estos datos el interés sostenido en la representación del futuro en películas proyectadas para un público que sobrepase la región.

Muestra de ello, encontramos películas como clarificadoras de este argumento como *Velociraptor*, una alegoría temporal al inminente apocalipsis. La inscripción de la película desde una ansiedad de futuro, de un futuro que llegará en cualquier momento pero no llega, se insiste inscrita como queer; y sus debates de queeridad y futuridad, se inscriben en una compleja narración no lineal por yuxtaposición, cuál navega entre un pasado referencial para contar un presente llenos de ansiedad por un futuro incierto.

Te Prometo Anarquía, por su parte, se inscribe desde el presente lineal hasta que surge una situación límite para inscribirse en diálogo de futuridad; incluyendo espacios liminales especialmente desde la interrupción del futuro en la narrativa, cual cierra con una alegoría a un pasado que pudo haber sido pero no fue.

Sin embargo, es desde el presente donde se narra mayoritariamente estas historias queer latinoamericanas, que desestabilizan la referencia temporal, al inscribir desde su hilo conductor, referencias a un pasado alegórico o futuro incierto. Historias que crean desestabilización de las vidas queer representadas para conectarlas más que con su construcción temporal.

Las narrativas presentan un hilo en presente que unen pequeñas pinceladas temporales de un pasado (*Pelo Malo*, *Desde Allá*) o de un futuro referencial (*XXY* y *El Último Verano de La Boyita*) para construir historias completas que desestabilicen el tiempo presente de los personajes. Y la mayoría de los personajes están inscritos en pasado o futuro, incluyendo solo los más jóvenes como personajes totalmente inscritos en presente, sin tomar en cuenta las consecuencias: Álex vive con intensidad cada día de su descubrimiento, al igual que Elder, quién vive cada minuto como fuera el último, sin filtro y sin un mañana.

Quisieramos analizar dos películas que inscriben en el tiempo desestabilizaciones importantes inscritas en lo queer, desde estrategias singulares que resultan atractivas de analizar.

Praia Do Futuro, es un gran exponente de desestabilizaciones temporales en cada uno de sus actos: “El abrazo del ahogado”, “Un héroe partido en dos” y “Un fantasma que habla alemán”. La película, que lleva inscrita la ansiedad de lo moderno en su propio título, narra una historia de Donato quien no logra inscribirse en el presente, y quién llega a alejarse de su familia con los años, para vivir tranquilo, aunque con la carga melancólica de un pasado que no le daba paz.

Sin embargo, el texto narra tres tiempos distintos conjugando tiempos cosmológicos como las estaciones para narrar tres tiempos, que desestabiliza a Donato en los tres relatos: ansiedad hacia el futuro y hacia una nueva vida para explorar, un presente liminal entre dos tiempos, y un último acto melancólico futuro con posibilidad de inscribir un nuevo proyecto de vida para los tres personajes. El uso del tiempo referencial como elemento conector de las acciones y desestabilizador de la realidad, lo propone Ayrton, cuando habla con Donato tiempo después, y le cuenta que su madre ha muerto hace 1 año, 5 meses y 3 días y Donato no se había enterado porque todos pensaban que estaba muerto:

“AYRTON: Que tu le hayas dado la espalda al mundo no quiere decir que nos sentemos a esperar”

Praia do Futuro (Karim Aïnouz, 2014)

Por otra parte, *Tan De Repente*, es un referente; que ya marca desde su sugerente título, un texto provisto de temporalidad y desestabilización. Parecido al texto anterior, *Tan De Repente*, tiempos fortuitos desestabilizadores de la acción presente. Pero estos desestabilizadores vendrán de eventos futuros inesperados, narrados como alegorías a la vida misma.

A Marcia se le acercan unas lesbianas buscando ligar con ella que *de repente*, le secuestran. Después de hablar con ella, *de repente*, Mao se enamora de Marcia, y así, Mao, junto a su amante y Lenin, roban un taxi y con este vehículo, deciden llevarla a conocer el mar. Cuando *de repente*, se quedan sin nafta(gasolina), deciden ir a Rosario con un conductor que conocen en la vía a cambio de una felación. Pero *de repente*, cae un paracaidista y Marcia ve como muere en sus brazos.

Sucesivamente, la acción está narrada por desestabilizadores temporales que cambian la relación de poder entre los personajes, la vida ante la muerte, sus necesidades, sus afectos, sus deseos y sus objetos del deseo; así, *tan de repente...*

Después de esta discusión, consideramos la importancia de lo queer y como este está inscrito en el tiempo de la acción de todas estas películas. Desde los tiempos referenciales, estas películas latinoamericanas sexodiversas se inscriben en lo queer para desestabilizar las narraciones, a sus personajes, y más importante, desestabilizar al discurso de lo queer de la región. Ante aquellas dudas de si estas películas pueden desestabilizar el tiempo, desde narrativas “lineales”, consideramos probado el potencial desestabilizador de estas películas para desestabilizar e inscribirse en un discurso queer latinoamericano híbrido.

Desde esta hibridez, estas narrativas navegan entre tres tiempos, un pasado alegórico con construcciones míticas propias, un tiempo presente determinado por acciones fortuitas que le desestabilizan y un futuro de ansiedad ante lo incierto, inscrito en el vernáculo moderno transnacional.

PELÍCULAS	ESCENAS		DÍA/NOCHE				TIEMPO REFERENCIAL									
	PRESENCIA		DÍA		NOCHE		PASADO REFER.		PASAD. ALEG.		P. MELANCOL.		PRESENTE		FUTURO	
ESCENAS TOTALES	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.
TOTAL % Escenas	100	149,2	75,87	115,2	24,23	34,182	9,03	13,82	6,18	10,63	3,37	5,60	72,15	108,91	9,27	13,64
	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.
BEIRA-MAR	100	94	62,77	59	37,23	35	13,83	13	7,45	7	0,00	0	75,53	71	3,19	3
Martin	81,91	77	52,13	49	29,79	28	13,83	13	4,26	4	0,00	0	60,64	57	3,19	3
Tomaz	62,77	59	41,49	39	21,28	20	2,13	2	3,19	3	0,00	0	57,45	54	0,00	0
CONTRACORRIENTE	100	140	87,14	122	12,86	18	5,71	8	17,86	25	4,29	6	68,57	96	3,57	5
Miguel	82,14	115	63,57	89	12,14	17	3,57	5	4,29	6	17,86	25	53,57	75	2,86	4
Santiago	31,43	44	29,29	41	2,14	3	1,43	2	2,14	3	12,86	18	13,57	19	1,43	2
Mariela	23,57	33	20,00	28	4,29	6	2,14	3	0,00	0	0,00	0	20,00	28	1,43	2
DESDE ALLA	100	119	83,19	99	16,81	20	0,84	1	10,08	12	0,00	0	86,55	103	2,52	3
Armando	72,27	86	56,30	67	15,97	19	2,52	3	6,72	8	0,00	0	61,34	73	1,68	2
Elder	59,66	71	47,06	56	12,61	15	1,68	2	0,00	0	0,00	0	53,78	64	4,20	5
EL NIÑO PEZ	100	124	49,19	61	50,81	63	14,52	18	31,45	39	2,42	3	46,77	58	4,84	6
Lala	76,61	95	37,10	46	39,52	49	1,61	2	31,45	39	0,81	1	41,13	51	4,84	6
Ailín	44,35	55	14,52	18	29,84	37	0,00	0	28,23	35	1,61	2	13,71	17	0,81	1
EL ÚLTIMO VERANO...	100	191	95,29	182	5,76	11	4,71	9	0,00	0	0,52	1	92,15	176	2,62	5
Jorgelina	60,209	115	56,02	107	4,19	8	2,09	4	0,00	0	0,00	0	52,36	100	1,57	3
Mario	38,743	74	37,70	72	1,05	2	1,05	2	0,00		0,52	1	35,08	67	2,09	4
PELO MALO	100	177	90,40	160	9,60	17	3,39	6	0,56	1	0,56	1	85,31	151	10,17	18
Junior	61,02	108	54,80	97	6,21	11	1,69	3	0,00	0	0,56	1	53,11	94	5,65	10
Marta	50,28	89	42,37	75	7,91	14	1,13	2	0,00	0	0,00	0	42,37	75	6,78	12
PRAIA DO FUTURO	100	154	77,92	120	22,08	34	0,00	0	0,00	0	16,23	25	71,43	110	12,34	19
Donato	56,49	87	46,10	71	10,39	16	0,00	0	0,00	0	7,14	11	37,01	57	12,34	19
Konrad	35,71	55	29,22	45	6,49	10	0,00	0	0,00	0	5,84	9	25,32	39	4,55	7
Ayrton	29,87	46	18,18	28	11,69	18	0,00	0	0,00	0	6,49	10	18,83	29	4,55	7
TAN DE REPENTE	100	196	82,65	162	17,35	34	7,14	14	0,00		4,59	9	86,73	170	1,53	3
Marcia	45,41	89	34,18	67	11,22	22	3,06	6	0,00		2,04	4	37,76	74	2,55	5
Lenin	41,33	81	32,65	64	8,67	17	5,10	10	0,00		3,06	6	32,65	64	0,51	1
Mao	39,29	77	29,08	57	10,20	20	1,02	2	0,00		2,04	4	35,71	70	0,51	1
TE PROMETO ANARQUÍA	100	127	70,87	90	29,13	37	3,94	5	0,00		6,30	8	63,78	81	25,98	33
Miguel	76,38	97	58,27	74	18,11	23	3,15	4	0,00		6,30	8	44,09	56	21,26	27
Johnny	45,67	58	29,13	37	16,54	21	3,15	4	0,00		0,00		29,92	38	12,60	16
VELOCIRAPTOR	100	183	60,11	110	39,89	73	34,97	64	0,55	1	0,00		49,18	90	15,30	28
Alex	66,12	121	45,36	83	20,77	38	26,23	48	0,00		0,00		27,32	50	13,66	25
Diego	42,08	77	22,95	42	19,13	35	10,93	20	0,55	1	0,00		24,04	44	6,56	12
XXY	100	136	75,00	102	25,00	34	10,29	14	0,00		2,21	3	67,65	92	19,85	27
Alex	38,97	53	27,94	38	11,03	15	4,41	6	0,00		1,47	2	22,79	31	10,29	14
Álvaro	33,09	45	27,21	37	5,88	8	0,74	1	0,00		0,00		22,79	31	3,68	5
Kraken	26,47	36	20,59	28	5,88	8	7,35	10	0,00		0,74	1	12,50	17	5,88	8

TABLA 4.3.5.1 MUESTRA GENERAL. TIEMPO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	TIEMPO															
	ESCENAS		DÍA/NOCHE				TIEMPO REFERENCIAL									
	PRESENCIA		DÍA		NOCHE		PASADO REFER.		PASAD. ALEG.		P. MELANCOL.		PRESENTE		FUTURO	
PERSONAJES TOTAL	100	149,18	75,87	115,18	24,23	34,18	9,03	13,82	6,18	10,63	3,37	5,60	72,15	108,91	9,27	13,64
TOTAL % PERSONAJES	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.
BEIRA-MAR	100	94	62,77	59	37,23	35	13,83	13	7,45	7	0,00	0	75,53	71	3,19	3
CONTRACORRIENTE	100	140	87,14	122	12,86	18	5,71	8	17,86	25	4,29	6	68,57	96	3,57	5
DESDE ALLA	100	119	83,19	99	16,81	20	0,84	1	10,08	12	0,00	0	86,55	103	2,52	3
EL NIÑO PEZ	100	124	49,19	61	50,81	63	14,52	18	31,45	39	2,42	3	46,77	58	4,84	6
EL ÚLTIMO VERANO	100	191	95,29	182	5,76	11	4,71	9	0,00	0	0,52	1	92,15	176	2,62	5
PELO MALO	100	177	90,40	160	9,60	17	3,39	6	0,56	1	0,56	1	85,31	151	10,17	18
PRAIA DO FUTURO	100	154	77,92	120	22,08	34	0,00	0	0,00	0	16,23	25	71,43	110	12,34	19
TAN DE REPENTE	100	196	82,65	162	17,35	34	7,14	14	0,00	0	4,59	9	86,73	170	1,53	3
TE PROMETO	100	127	70,87	90	29,13	37	3,94	5	0,00	0	6,30	8	63,78	81	25,98	33
VELOCIRAPTOR	100	183	60,11	110	39,89	73	34,97	64	0,55	1	0,00	0	49,18	90	15,30	28
XXY	100	136	75,00	102	25,00	34	10,29	14	0,00	0	2,21	3	67,65	92	19,85	27

TABLA 4.3.5.2. MUESTRA GENERAL. TIEMPO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	TIEMPO															
	ESCENAS		DÍA/NOCHE				TIEMPO REFERENCIAL									
	PRESENCIA		DÍA		NOCHE		PASADO REFER.		PASAD. ALEG.		P. MELANCOL.		PRESENTE		FUTURO	
IBERMEDIA TOTAL	100,00	158,00	80,50	131,25	19,76	27,25	7,08	10,25	12,47	16,25	1,95	2,75	73,20	120,25	5,30	8,50
TOTAL % PERSONAJES	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.
CONTRACORRIENTE	100	140	87,14	122	12,86	18	5,71	8	17,86	25	4,29	6	68,57	96	3,57	5
EL NIÑO PEZ	100	124	49,19	61	50,81	63	14,52	18	31,45	39	2,42	3	46,77	58	4,84	6
PELO MALO	100	177	90,40	160	9,60	17	3,39	6	0,56	1	0,56	1	85,31	151	10,17	18
EL ÚLTIMO VERANO DE...	100	191	95,29	182	5,76	11	4,71	9	0,00	0	0,52	1	92,15	176	2,62	5

TABLA 4.3.5.3. MUESTRA IBERMEDIA. TIEMPO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

TIEMPO

	TIEMPO															
	ESCENAS		DÍA/NOCHE				TIEMPO REFERENCIAL									
	PRESENCIA		DÍA		NOCHE		PASADO REFER.		PASAD. ALEG.		P. MELANCOL.		PRESENTE		FUTURO	
TOTAL FONDO INTL	100	141,5	77,48	112	22,52	29,5	6,57	8,83	3,02	3,33	2,28	3,5	77,59	111,33	10,54	14,50
CINE CONSTRUCCION																
BEIRA-MAR	100	94	62,77	59	37,23	35	13,83	13	7,45	7	0,00	0	75,53	71	3,19	3
DESDE ALLA	100	119	83,19	99	16,81	20	0,84	1	10,08	12	0,00	0	86,55	103	2,52	3
CINE FONDATION																
XXY	100	136	75,00	102	25,00	34	10,29	14	0,00	0	2,21	3	67,65	92	19,85	27
HUBERT BALS																
TAN DE REPENTE	100	196	82,65	162	17,35	34	7,14	14	0,00	0	4,59	9	86,73	170	1,53	3
WORLD CINEMA FUND																
PELO MALO	100	177	90,40	160	9,60	17	3,39	6	0,56	1	0,56	1	85,31	151	10,17	18
TE PROMETO ANARQUÍA	100	127	70,87	90	29,13	37	3,94	5	0,00	0	6,30	8	63,78	81	25,98	33

TABLA 4.3.5.4. MUESTRA FONDO INTERNACIONAL. TIEMPO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	TIEMPO																		
	ESCENAS		DÍA/NOCHE				TIEMPO REFERENCIAL												
	PRESENCIA		DÍA		NOCHE		PASADO REFER.		PASAD. ALEG.		P. MELANCOL.		PRESENTE		FUTURO				
COPROD. NO IBERMEDIA	100	134	76,75	102,75	23,25	31,25	3,77		5	2,52		3	6,18		9	72,35	96,5	15,17	20,5
DESDE ALLA	100	119	83,19	99	16,81	20	0,84		1	10,08		12	0,00		0	86,55	103	2,52	3
PRAIA DO FUTURO	100	154	77,92	120	22,08	34	0,00		0	0		0	16,23		25	71,43	110	12,34	19
TE PROMETO ANARQUÍA	100	127	70,87	90	29,13	37	3,94		5	0		0	6,30		8	63,78	81	25,98	33
XXY	100	136	75,00	102	25,00	34	10,29		14	0		0	2,21		3	67,65	92	19,85	27

TABLA 4.3.5.5. MUESTRA NO IBERMEDIA. TIEMPO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	TIEMPO															
	ESCENAS		DÍA/NOCHE				TIEMPO REFERENCIAL									
	PRESENCIA		DÍA		NOCHE		PASADO REFER.		PASAD. ALEG.		P. MELANCOL.		PRESENTE		FUTURO	
NACIONAL/FORMA MIX	100	138,5	61,44	84,5	38,56	54	24,40	38,5	4,00	4	0,00	0	62,36	80,5	9,25	15,5
BEIRA-MAR	100	94	62,77	59	37,23	35	13,83	13	7,45	7	0,00	0	75,53	71	3,19	3
VELOCIRAPTOR	100	183	60,11	110	39,89	73	34,97	64	0,55	1	0,00	0	49,18	90	15,30	28

TABLA 4.3.5.6. MUESTRA NACIONAL MIXTO. TIEMPO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	TIEMPO															
						TIEMPO NARRATIVO COMO SIGNO						TIEMPO COSMOLÓGICO				
	LINEAL	IN MEDIA RES	ANALEPSIS	PROLEPSIS		HISTÓRICO	MÍTICO	ALEGÓRICO	SOCIAL	DEÍCTICO	ANAFÓRICO	PRIMAVERA	VERANO	OTOÑO	INVIERNO	VARIOS
	90,91	9,09	18,18	9,09		36,36	45,45	63,64	90,91	100,00	100,00	0,00	63,64	27,27	0,00	9,09
	10	1	2	1		4	5	7	10	11	11	0	7	3	0	1
BEIRA-MAR	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
CONTRACORRIENTE	1	0	0	1	0	0	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0
DESDE ALLA	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0
EL NIÑO PEZ	0	1	1	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0	1	0	0
EL ÚLTIMO VERANO	1	0	0	0	1	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0
PELO MALO	1	0	0	0	1	0	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0
PRAIA DO FUTURO	1	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	1
TAN DE REPENTE	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	1	0	0	0
TE PROMETO	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0
VELOCIRAPTOR	1	0	1	0	1	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0
XXY	1	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	1	0	0

TABLA 4.3.5.7. MUESTRA GENERAL. TIEMPO NARRATIVO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	TIEMPO															
						TIEMPO NARRATIVO COMO SIGNO						TIEMPO COSMOLÓGICO				
	LINEAL	IN MEDIA RES	ANALEPSIS	PROLEPSIS		HISTÓRICO	MÍTICO	ALEGÓRICO	SOCIAL	DEÍCTICO	ANAFÓRICO	PRIMAVERA	VERANO	OTOÑO	INVIERNO	VARIOS
	3	1	1	1	2	2	2	2	4	4	4	0	3	1	0	0
	75	25	25	25	50	50	50	100	100	100	100	0	75	25	0	0
CONTRACORRIENTE	1	0	0	1	0	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0
EL NIÑO PEZ	0	1	1	0	0	0	1	0	1	1	1	0	0	1	0	0
PELO MALO	1	0	0	0	0	1	0	1	1	1	1	0	1	0	0	0
EL ÚLTIMO VERANO DE...	1	0	0	0	1	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0

TABLA 4.3.5.8. MUESTRA IBERMEDIA. TIEMPO NARRATIVO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

TIEMPO

	TIEMPO														
					TIEMPO NARRATIVO COMO SIGNO						TIEMPO COSMOLÓGICO				
	LINEAL	IN MEDIA RES	ANALEPSIS	PROLEPSIS	HISTÓRICO	MÍTICO	ALEGÓRICO	SOCIAL	DEÍCTICO	ANAFÓRICO	PRIMAVERA	VERANO	OTOÑO	INVIERNO	VARIOS
	6	0	0	0	2	1	4	5	6	6	0	4	2	0	0
	100	0	0	0	33,33	16,67	66,67	83,33	100	100	0	66,67	33,33	0	0
CINE CONSTRUCCION															
BEIRA-MAR	1	0	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	1	0	0
DESDE ALLA	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0
CINE FONDATION															
XXY	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	1	0	0
HUBERT BALS															
TAN DE REPENTE	1	0	0	0	0	0	1	1	1	1	0	1	0	0	0
WORLD CINEMA FUND															
PELO MALO	1	0	0	0	1	0	1	1	1	1	0	1	0	0	0
TE PROMETO ANARQUÍA	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0

TABLA 4.3.5.9. MUESTRA FONDO INTERNACIONAL. TIEMPO NARRATIVO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	TIEMPO														
					TIEMPO NARRATIVO COMO SIGNO						TIEMPO COSMOLÓGICO				
	LINEAL	IN MEDIA RES	ANALEPSIS	PROLEPSIS	HISTÓRICO	MÍTICO	ALEGÓRICO	SOCIAL	DEÍCTICO	ANAFÓRICO	PRIMAVERA	VERANO	OTOÑO	INVIERNO	VARIOS
	4	0	0	0	0	2	2	3	4	4	0	2	1	0	1
	100	0	0	0	0	50	50	75	100	100	0	50	25	0	25
DESDE ALLA	1	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	0	0	0
PRAIA DO FUTURO	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	1
TE PROMETO ANARQUÍA	1	0	0	0	0	0	0	1	1	1	0	1	0	0	0
XXY	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	1	0	0

TABLA 4.3.5.10. MUESTRA NO IBERMEDIA. TIEMPO NARRATIVO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	TIEMPO														
					TIEMPO NARRATIVO COMO SIGNO						TIEMPO COSMOLÓGICO				
	LINEAL	IN MEDIA RES	ANALEPSIS	PROLEPSIS	HISTÓRICO	MÍTICO	ALEGÓRICO	SOCIAL	DEÍCTICO	ANAFÓRICO	PRIMAVERA	VERANO	OTOÑO	INVIERNO	VARIOS
	2	0	1	0	2	1	2	2	2	2	0	1	1	0	0
	100	0	50	0	100	50	100	100	100	100	0	50	50	0	0
BEIRA-MAR	1	0	0	0	1	0	1	1	1	1	0	0	1	0	0
VELOCIRAPTOR	1	0	1	0	1	1	1	1	1	1	0	1	0	0	0

TABLA 4.3.5.11. MUESTRA NACIONAL MIXTO. TIEMPO NARRATIVO. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

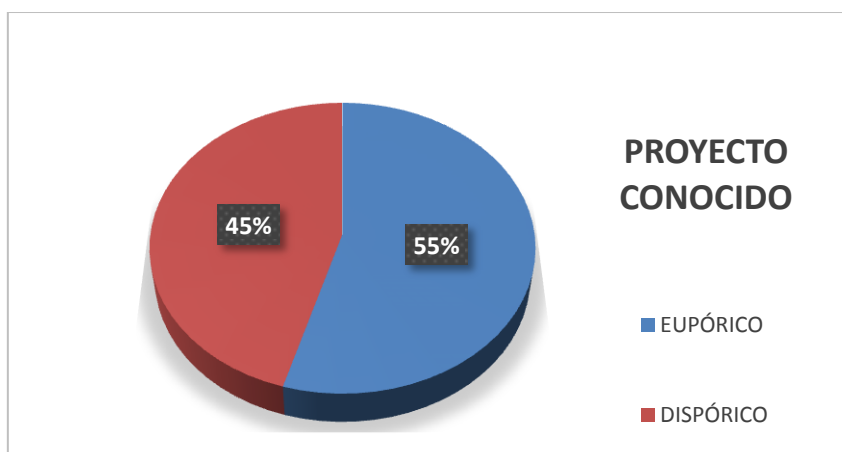
4.4 ANÁLISIS DE DATOS: LA ACCIÓN DIFERENCIAL

4.4.1 ELEMENTOS GENERALES

Desde los datos obtenidos al analizar la acción narrada en el texto, buscaremos determinar ciertas características generales que nos guíen en determinar el desarrollo de la acción en el texto. Esta información, se presenta fundamental para un análisis profundo de las acciones referencial y diferencial, establecidas en esta investigación.

4.4.2 PROYECTO

La muestra general de las películas analizadas arrojan una mayoría de textos con **proyectos conocidos** en sus textos (72,7 %), y solo 3 películas se muestran sin proyectos definidos: *El Último Verano de La Boyita*, *Tan de Repente* y *Praia Do Futuro*. Estos datos se mantienen estables en todos los grupos de muestras seleccionados.



Igualmente se valoró los proyectos realizados o no realizados de las películas de la muestra. Se presenta una mayoría con **proyectos no realizados** (45,5 %). Si consideramos solo las películas con **proyecto conocido**, en una mayoría (62,5 %) se realiza un proyecto definido en algún momento de la narración. Sin embargo, estos datos varían al analizar la muestra *películas Ibermedia*, donde se ha obtenido un 75 % de proyectos realizados.

4.4.3 DESARROLLO Y FINAL

Desde el análisis de la muestra, existe una gran variedad de desarrollo de textos y finales mostrando la dificultad de categorizar ciertas desestabilizaciones de lo queer. Sin embargo existe una pequeña mayoría de películas **eupóricas** (54,55 %); ya que evolucionan a favor de las intenciones del protagonista. No se observa igualmente textos dispóricos en la muestra.

En cuanto al final, estas películas se muestran en diversidad, mostrando una mayoría de finales **atélicos** (45,46 %), frente **eutélicas** (36,36 %) y **distélicas** (18,18 %) desde la *muestra general*.

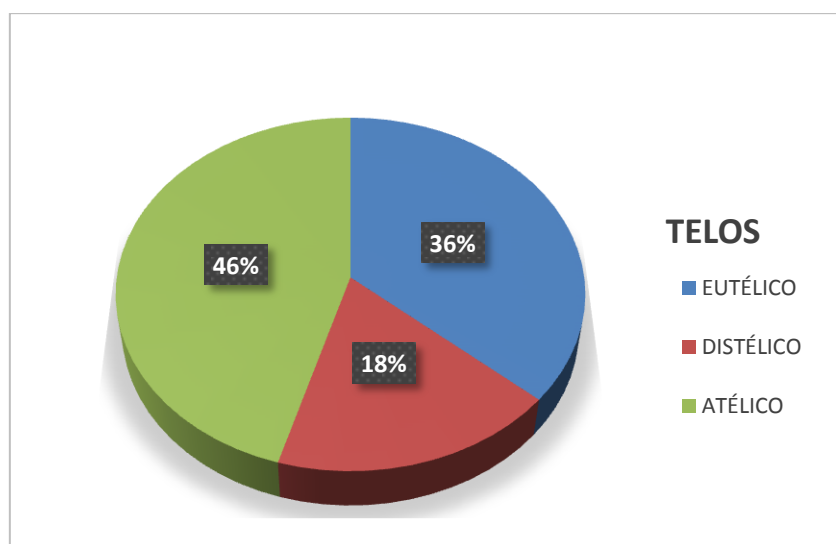
Sin embargo, estos datos varían mucho entre cada una de las muestras: en la muestra *películas fondo internacional* la mayoría de los finales son **eutélicos** (50 %); sin embargo, en la mayoría de *película coproducciones no IBERMEDIA* (75 %), la mayoría de películas tienden a ser **atélicas**. De esta manera, de la *muestra general* podemos observar la siguiente relación entre el desarrollo y el final de los 11 textos evaluados:

	Eupórico	Dispórico	Apórico
Eutélico	3/11	1/11	
Distélico	1/11	1/11	
Atélico	2/11	3/11	

Tabla 4.1.5.6.4 *Muestra Coprod. NO IBERMEDIA*. Caracterización personaje con el entorno. Fuente: Elaboración propia

La variedad de tipos de finales no se muestra como una sorpresa, ya que lo queer se presenta desestabilizador e inesperado en el desarrollo de sus historias. Es interesante observar una mayoría de películas de final atélicas, donde 4 de 5 son con finales irónicos (*Contracorriente*, *Desde Allá*, *El niño pez* y *Te Prometo Anarquía*) y solo se presenta *Praia do Futuro* con un final abierto.

Es igualmente interesante observar como las muestras crean tendencias y preferencias sobre las estrategias del texto en su final. La muestra *películas fondo internacional* presenta finales eutéticos, mostrando sin embargo películas muy dispares como *XXY*, *Beira-Mar* o *Tan de Repente*. Creemos que existe un interés por festivales internacionales en explorar nuevas narrativas exploradas en la narrativa queer que tiende a no ser eutética. Sin embargo, la amplia mayoría de finales atéticos en *películas coproducciones no Ibermedia*, parece marcar una tendencia de tipo de películas que se inscriben en el circuito de cine-arte global (atéticas y distéticas). Esto puede estar relacionado con su interés en competir en la taquilla y abarcar una mayor audiencia del cine independiente, fuera de festivales internacionales.



Queremos continuar con un análisis de estos interesantes datos desde las discusiones post-queer sobre el afecto y la felicidad. La mayoría de las películas de la muestra general se muestran en eupóricas, desarrollando historias donde los protagonistas van de “desdicha” a “dicha” y cuya resolución suelen estar asociado con historias de *final feliz o finales irónicos*. Estas películas determinan normalmente una lucha para lograr ese final favorable contra los elementos; y aunque el protagonista no consigue exactamente lo que quería, tiende a conseguir lo que necesitaba.

Esto se observa contrario a la tendencia queer anglosajona, cuál normalmente se inscribe en textos dispóricos y distólicos, negando al protagonista finales favorables a sus intereses. Creemos que este ha sido uno de los constantes lugares de desencuentro entre algunos académicos, al negarse considerar este cine latinoamericano como queer, ya que un texto eupórico parece parcialmente incompatible con un texto queer.

Al entender la disporia como el desarrollo desfavorable del texto a las intenciones del protagonista; resulta interesante evaluar dicho desarrollo desfavorable desde una óptica queer. La acción queer claramente desestabiliza al individuo, inscribiendo así al personaje en un proceso cambiante e inesperado, que logrará agenciar nuevos espacios y crear una inscripción crítica general sobre su propia acción.

Bajo esta definición, la acción queer puede parecer dispórica por naturaleza. El proceso desidentificador de lo queer puede resultar en acciones desfavorables hasta que el personaje identifique qué necesita desestabilizar en su vida. Pero si el personaje identifica su falta, será aquí cuando el elemento desestabilizador se convierte en un potencial de cambio personal, contenedor de un capital eupórico ligado a las intenciones, emociones y afecto; que el personaje podrá activar.

El afecto queer, inestable y desgarrador, se empeña en probar al personaje, hasta desestabilizarle en sus creencias más profundas pero no por ser eupórico ni dispórico en sí mismo; son las decisiones y acciones del personaje que labran y construyen su destino. El desenlace de la acción será el lugar donde será puesto a prueba su deseo y su potencial para la felicidad.

Así, el debate *posqueer* ha dado un giro considerable, abriendo la posibilidad de inscribir la euforia y la eutelia a lo queer, a través de un proyecto de construcción de la felicidad: *el queer sí puede ser queer y feliz a la vez, si quiere*. Esta perspectiva abriría una nueva visión del narrar queeridad en la modernidad fuera de Occidente.

Ahmed (2009), en su estudio del afecto, nos recuerda que no es que el queer sea infeliz, “el queer está infeliz con el mundo que lee a los queers como un ente infeliz”¹¹⁷ (p.9). La oposición social sí hace que existan individuos queer que realmente desean ser o sean infelices, y otros que son infelices al asumir la imposibilidad de un mundo a aceptar lo queer.

Sin embargo, lo queer como *proyecto en construcción*, propuesto por Muñoz (y su invitación al *not-yet there*, o la futuridad de un proyecto que *todavía no está allí*), desestabiliza al propio afecto queer, alejándolo de la disforia. El afecto queer nos invita a inscribir una felicidad utópica que llamaremos *potencial* como un primer paso para perfilar con el *hacer* de hoy el futuro del *ser*.

Esta nueva visión de lo queer, inscrita en textos transnacionales de diversos orígenes, tiende a desestabilizar la visión del *queer infeliz* desde una propuesta eutética/atética y eupórica, que agenciará ideas e identidades sociales desde la desestabilización del afecto.

Aquellos personajes que lleven la acción dramática serán los que determinen el *telos* conectado con su deseo y con el “*hacer*”. El final del texto será eutético, distético o atético, dependiendo de su “desestabilización” y de la inscripción del personaje, de su deseo de ser o no ser feliz, y si es o no es libre con su sentir. El *final feliz* estaría ligado a sus acciones dentro de un mundo lleno de obstáculos, siempre desde un deseo bien conectado, que aún después de desestabilizar afectos y normas, siga intacto. Sin embargo, este final tiende a su inestabilidad y se resiste a ser claramente identificable

Estos *finales felices* pueden ser variados y complejos, dependerán de las acciones y de la polaridad de los personajes y sus acciones, y aunque sea eutético no será un final eufórico. También se verán textos eupóricos con finales escépticos que tienden a ser atéticos, desde una clave irónica del destino del

¹¹⁷ Cita original: “the unhappy queer is unhappy with the world that reads queers as unhappy”

personaje que puede simbolizar la promesa de una futuridad queer que, como sigue aún en construcción, no se puede aceptar como presente ni negar como futuro.

Solo en aquellas películas inscritas en un diálogo más disfórico queer, se observará desarrollos dispóricos y finales distélicos (*Te Prometo Anarquía* y *Pelo Malo*). A veces, esta misma promesa de la futuridad se niega desde la concepción del texto y se agencia un final distélico como advertencia o una crítica del optimismo de lo *posqueer* (*Te Prometo Anarquía*). Estas inscripciones son más comunes en otras cinematografías queer, como la anglosajona y la asiática, que se conjugan con situaciones límites altamente desestabilizadoras del que no existe vuelta atrás.

Un interesante caso a analizar es *Contracorriente*. La película muestra como las circunstancias sacan al protagonista de su zona de confort: Miguel tiene una vida “perfecta”, satisfecho con un trabajo que le da de comer como pescador y que simboliza su forma de vida, una familia a quien adora con un hijo primogénito en camino; y un amante, Santiago, con quien tiene una relación de afecto real y cercana, que le complementa y le hace feliz.

Sin embargo, Santiago, un hombre gay con una orientación sexual pública, no puede esperarle más ni seguir escondiendo su afecto. Miguel no está dispuesto a arriesgar y no puede aceptar su afecto queer y perderlo todo. Así, que el texto queer le pone a prueba y lo desestabiliza: su amante fallece y regresa en espíritu, está anclado a él y a un pasado que no quiere olvidar. Miguel establece un proyecto: buscar su cuerpo en el mar para darle sepultura para que Santiago pueda descansar en paz, lo que le llevaría a recuperar su integridad moral. Sin embargo, para ello, tendrá que pasar pruebas y hacer sacrificios: aceptar su identidad sexual a costa de perder a su familia. El texto es a final eupórico porque favorece la integridad de Miguel, su proyecto y sus verdaderos afectos pero es atélico, un final agri dulce e irónico: logra lo que consigue a costa de perder su familia y a su comunidad.

Te Prometo Anarquía es un texto dispórico que narra una situación límite a los protagonistas y les pone a prueba su afecto. Después de que Miguel y Johnny, recorren Ciudad de México buscando personas para ordeñar voluntarios (personas que venden su sangre a las mafias a cambio de dinero), un solo momento desestabilizador pondrá a prueba su afecto real: las 52 personas que han conseguido para que vendieran su sangre, (amigos, conocidos, afectos cercanos) han sido secuestradas por los narcos.

En medio de la desesperación, el afecto de Miguel y Johnny se pone a prueba. Sin embargo, este afecto por oposición en un texto dispórico con una situación límite extrema, inscribe sin dudas un final distélico. Sin embargo, en un giro final, Miguel se inscribe en un final restaurativo: en el exilio, solo, despojado de sus afectos, se imagina a Johnny acompañándole y patinar con él. Miguel vive feliz en su propio mundo a pesar de la desgracia porque está conectado con su afecto que es puro, y por ende, no se puede desestabilizar.

Praia Do Futuro, de potencial desestabilizador y queer, es un texto eupórico que se atraviesa en la vida de los personajes y los desestabiliza en sus proyectos, intenciones e identidades. La película narra la historia de Konrad, un alemán quien viaja con su mejor amigo por el mundo, quien es detenido por la misma Playa Futuro en Brasil: su amigo muere ahogado y le arrebate su propio “futuro”. El texto desestabiliza las emociones y la esencia del alemán tras la tragedia pero le ofrece otro afecto que debe explorar: conoce a Donato, el salvavidas que le salvó pero no pudo salvarle la vida a su amigo. Konrad explora sus afectos en espacios liminales, inscritos en lo queer y le pone a prueba hasta reinventarse.

Pasado los años, Donato ha encontrado en Alemania un sitio donde estabilizarse, donde es feliz y donde no siente las ansiedad de Playa Futuro y de su sugerido armario opresor, que actuaba como elemento agorafóbico contra su felicidad. No obstante, debe pagar un alto precio para conseguir dicha estabilidad: negar su relación y su afecto familiar en Brasil. Sin embargo, lo queer se inscribe para desestabilizarle de una vida de afectos arraigados en la comodidad y no en la pureza del sentir.

Ayrton, su hermano ya adulto, lo encuentra en Alemania años después. Le confronta, le encara su falta y le cuenta que su madre ha muerto. Donato, quien, como dice Konrad, “sigue escondiéndose del pasado”, es obligado a enfrentarse a la dura realidad que se hace tozuda y es muy queer. Sin embargo, Donato tiene la oportunidad de reconducir su acción, hasta forjar una verdadera relación filial con su hermano, desde un afecto como promesa de futuro. Así, se establece un final atético con promesas de un final feliz.

Por último, se hace interesante, analizar el final de *El Niño Pez*. Una película dispórica, donde sus personajes sufren miles y unos obstáculos, bajo la promesa de un *mandala*, un lugar con fuerzas ocultas y misteriosas, que les de paz; muestran un final atético después de salvar sus vidas y llegar a la estación de bus donde partirán al Paraguay. Un día nublado y lluvioso, extremadamente opresor, no muestra el final eutético con que soñaban; parece más un sueño del que pronto se van a despertar. Ya en el autobús, intercambian el siguiente diálogo, muestra de un final irónico.

“LALA: Ahora me besás y se termina
 AILÍN: ¿Qué se termina?
 LALA:(mira por la venta y vuelve a AILÍN)Es un final feliz
 AILÍN: No se...
 LALA:¡Inventa!
 AILÍN: Tenemos la casa
 LALA: Y el lago
 AILÍN: Sí
 LALA: Vas a nadar conmigo...
 AILÍN: Hasta el fondo”

El Niño Pez (Lucía Puenzo, 2009)

Creemos que la discusión del telos está inscrita en el afecto *posqueer* y en la discusión de Ahmed si un queer puede ser queer y feliz a la vez. En este proyecto en construcción llamado *queeridad*, estas historias inscriben una nueva cosmovisión basada en afecto. Así, creemos que estas películas están inscritas en un diálogo transnacional de cine queer, donde explora fórmulas novedosas

que inscriben una nueva forma de sentir la *queeridad*. Como desarrollaremos en las acciones diferenciales, el texto queer tiende a construir el afecto como un aspecto central que construye nuevas historias para forjar lo queer como un proyecto de futuro.

4.4.4 ACCIÓN DIFERENCIAL

Como lo hemos explicado en el marco teórico, las acciones queer están abocadas a forjar una crítica de expresión sexodiversa unificada que pretende homogeneizar la representación de relaciones sexodiversas en sus ámbitos afectivos, emocionales, sociales, entre otros. Lo queer busca diversificar las experiencias ampliamente diferenciadas de la expresión subcultural y explorar espacios dudosos y ambiguos, desde donde se puede agenciar formas expresivas de la sexodiversidad no exploradas. Para conseguir esos espacios dudosos y ambiguos, sin embargo, es necesario desestabilizar las normas bajo situaciones límites, únicas, extremas o al menos intensas; que obliguen al personaje a redefinirse, poner sus prioridades en orden, su *querer* y su *hacer*, y actuar desde la base de su propio deseo proveniente del sentir más puro.

Determinar acciones diferenciales es un ejercicio complicado como cualquier categorización de lo queer, por la diversidad de propuestas y estrategias; lo que hace complicada la aplicación de reglas que puedan diferenciar esta acción de lo subcultural y de lo heterosexual normativo.

Sin embargo, lo queer tiene desde el afecto una manera muy determinante de diferenciarse del resto. Todas las acciones que desestabilicen su amor filial o fraternal, que determinen cambios en sus percepciones de lo que significa su identidad sexual o acciones que cuestionen las formas de entender el amor romántico y sus motivaciones, tendrán componentes queer diferenciados que cuentan con distintas formas de narrar lo sexodiverso.

El afecto y la sexualidad se presentan como dos elementos esenciales que se conjugan dentro de la acción. El afecto se puede originar de las acciones más inesperadas y el sexo de los lugares más recónditos, mientras el deseo sea libre y fluya con acciones e inacciones, que lleve a un desenlace ligado a la aceptación de este deseo.

Observamos así que la acción desestabilizadora del afecto estará marcada por las siguientes características:

1. Se debe determinar una diferencia con lo normativo: se muestra la acción normativa desde algún personaje, lugar o situación y se contrasta con la *queeridad* potencial del personaje en cuestión.
2. Existirá una acción externa al personaje que pone a prueba el afecto y el deseo de este. Esta puede ser límite, opresora, agresiva, violenta o intensa.
3. Las acciones del personaje serán cuestionadas y desestabilizadas hasta determinar la verdadera naturaleza de este personaje
4. En los textos se determinarán el potencial sexual del personaje y pueden ser definidos por su carencia o por su productividad.
5. El sexo representado tendrá un objetivo desestabilizador para el estado emocional del personaje o como acción diferencial.
6. El objeto de deseo será desestabilizador para el personaje
7. El desenlace estará determinado por la verdadera naturaleza del personaje

Igualmente, determinaremos las siguientes acciones diferenciales:

1. Acción identificadora del personaje queer (no normativo)
2. Acción diferencial del deseo queer del personaje: acción sexual, acción erótica como desnudos
3. Acción diferencial situaciones límites: acciones extremas altamente desestabilizadoras
4. Acción diferencial opresora: genera o es generado por conflictos, agresiones y/o actos de violencia física, psicológica u otras.
5. Acción diferencial del afecto queer: muestran las relaciones de afecto hacia el deseo

Para determinar el potencial desestabilizador de una película, necesitamos evaluar el grado afectivo representado en cada uno de los elementos anteriores,

cuáles nos permitirá conocer las acciones diferenciales y determinar las características de los afectos desestabilizados.

El cine queer latinoamericano contendrá todos estos elementos como parte de estos diálogos globales, que son aplicados a escala transnacional, y las diferencias específicas ya abarcadas en esta investigación. Desde las acciones, las mayores diferencias se observarán desde la visibilidad de la identificación sexual y el acto sexual representado en sí.

4.4.4.1 Acción diferencial: identificación del personaje queer

De las escenas cuantificadas, se presenta un porcentaje minoritario (13,51 %) de escenas con alguna mención a la identificación de la sexualidad minoritaria de los personajes sexodiversos; con una ligera mayoría de escenas representadas (5,32 %), frente a aquellas sugeridas, relatadas u omitidas. Desde este porcentaje minoritario se observa una desfocalización de la representación identitaria, que aunque minoritaria, es sostenida y constante en todos los textos.

Es importante resaltar, sin embargo, que la muestra *películas nacionales mixtas* incrementan su representación (20,19 %); dato interesante al considerar que ambas cuentan historias urbanas, caracterizadas por personajes de franjas de edad 18-25 años. Y por el contrario, *películas Iberoamérica* que parecen representar textos menos explícitos (7,9 %) en la visibilidad y que priorizan en el afecto representado, como veremos más adelante.

Dentro de la muestra general, existe una gran variedad de acciones que representan distintos grados de visibilización como *XXY* (31,62 %), *Beira-Mar* (22,34 %) o *Contracorriente* (22,86 %) hasta películas con mínima visibilización como *Praia Do Futuro* (1,3 %) o *Te Prometo Anarquía* (3,06 %).

La diferencia en la visibilización de acciones se marca desde estrategias ideológicas sobre el estilo desestabilizador de lo queer. Es importante recalcar que existen dos tendencias, como ya hemos mencionado, aquellas películas que normalizan o minimizan la visibilidad de la identidad con un afán normalizador y

aquellas que tienden a maximizarlas como un acto reivindicativo. Ambas estrategias buscan desestabilizar la identidad normativa mostrando una *queeridad* pero desde distintas visiones ideológicas de la representación de la sexodiversidad y de su valor reamente desestabilizador.

En el caso de películas con mayor grado de visibilidad de lo sexodiverso como *XXY*, *Contracorriente* o *Pelo Malo* son producciones en línea con la expresión queer tradicional, que buscan visibilizar la diferencia para lograr una profunda desestabilización de la identidad, dejando una huella de las consecuencias de la opresión y la agresividad sobre el individuo sexodiverso. Así, los conflictos estarían determinados por el mismo problema de visibilidad y las acciones representadas en esa línea reivindicativa, que a su vez, estaría tradicionalmente asociadas con la expresión queer

Praia do Futuro y *Te Prometo Anarquía* son dos películas que denotan una estrategia normalizadora de la acción diferencial, lo que es una propuesta bastante novedosa para la representación queer en la región. Estas acciones denotan un afecto romántico o sexual, desde donde se representa acciones diferenciales fácticas del comportamiento no sexodiverso. Sin embargo, las acciones emanadas de la actividad social estarán normalizadas para retratar a individuos normalizados y desestabilizar así al mundo cotidiano desde la representación de un afecto “transgresor” sin filtros en construcciones narrativas no diferenciadas. Este tipo de representación poco diferencial elimina la red de contención de la otredad que permite a los no sexodiversos desidentificarse, parcial o totalmente, con la narrativa representada. Igualmente, este efecto sería desestabilizador para el sexodiferente ya que podría ver representado otras maneras de sentir la sexodiversidad, que otrora habría sido acusada de asimilacionista, desde la naturalidad y normalidad.

El hecho de representar acciones normalizadas por personajes con caracterizaciones normalizadas, desestabilizaría los constructos establecidos y potenciaría nuevas formas de expresión de la sexodiversidad. Serán así representadas personas con identidades fijas y públicas que representen su deseo afectivo y sexual con otro sexodiverso, aunque carezcan de acciones

diferenciales que lo asocien al mundo de la subcultura, al activismo y sus estereotipos, entre otros. Ya se refería a la entrevista de Karim Aïnouz, director de *Praia do Futuro*, refiriéndose a lo desestabilizador que son estas relaciones de afecto sexodiverso normalizado para la normativa social (Entrevista a Karim Aïnouz, Premio Sebastiane Latino 2014, 19 Septiembre 2014).

Así, podemos concluir que ambas formas de representar esta acción diferencial representan visiones distintas de mundo, totalmente queer, y necesarias a nuestro punto de vista. La eficacia de la normalización y la “quimera” de una representación transparente de la sexodiversidad, está determinada al desarrollo efectista de una forma más diferencial y denotativa de la sexodiversidad. En vez de debatir qué estrategia es más efectiva, preferimos incluirlas a ambas en una relación simbiótica, al ser distintas maneras de vivir lo sexodiverso: desde la normalidad de lo cotidiano a la espectacularidad de la acción límite.

4.4.4.2 Acción diferencial: deseo queer

La segunda acción diferencial es la acción representativa del deseo, que estaría representada por la frecuencia del acto sexual y del deseo, en acciones como la desnudez, determinaría otra manera de diferenciar el deseo queer. A pesar que en la representación sexodiversa, el deseo y el sexo está ampliamente representado, la clave queer se determina desde la desfocalización de este y el surgimiento del deseo y actos sexuales, desde lugares poco normativos o esperados.

Observando los datos arrojados en la muestra general, se obtiene un porcentaje bajo de representación del deseo sexual (11,16 %), del cuál la mayoría está representada denotativamente desde alguna forma de acto sexual (5,43 %), seguida de un deseo sugerido (2,55 %) y relatado (2,46 %). Al igual que los anteriores datos, debido a la diversidad de los discursos de la muestra seleccionada, existe datos con mayor deseo representado como *Beira-Mar* (24,47 %) o *Velociraptor* (21,86 %) y otras como *El Último Verano en La Boyita* (1,5 %)

sin representación de deseo sexual. Es relevante mostrar, sin embargo, que la mayoría de historias representando acciones sexuales caracterizaban protagonistas jóvenes, especialmente en la franja 18-25 años; un dato esperado al representar una época socialmente caracterizada como “activa” en la experimentación y el deseo.

Así, en *Beira-Mar* casi un cuarto de la película transcurre en una fiesta en casa de Martin donde todos los amigos fueron en pareja para beber y tener relaciones sexuales. El deseo incesante de Tomaz hacia Martin también está representado en sus dibujos, en sus acciones hacia él; un constante de deseo representado durante todo el texto. En el caso de *Velociraptor*, la franqueza del sexo es un aspecto novedoso y único de esta película. En el día previo al fin del mundo, parece que lo mejor de que se puede hablar es de sexo, de experiencias y de afectos. Durante todo el sexo, las referencias representadas, relatadas tratan de sexo, de miedos, diferencias, secretos y afecto. Posiblemente lo más queer y lo más representativo de esta película es poder sentar a dos amigos, uno hetero y otro gay, y ser tan franco sobre sus experiencias sexuales.

Así, estas experiencias de sexo fortalecen la acción diferencial de lo queer. Aunque la mayoría de las relaciones sexuales no son mayoritarias al texto por escenas, el efecto que trae este deseo antinormativo es suficientemente fuerte para ser solo representado cuando es necesario intervenir y desestabilizar la acción: sexo voyeur y traumas de intimidad sexual (*Desde Allá*), sexo intergénero y homosexual (XXY), sexo homosexual en frente de la novia de uno mientras dormía (*Te Prometo Anarquía*), incesto (*El Niño Pez*), sexo después de una situación límite (*Praia do Futuro*) o sexo con un fantasma (*Contracorriente*) son expresiones ingeniosas pero altamente desestabilizadora de la acción. Su potencial radica en uso contenido y efectivo.

Igualmente, para hablar del deseo quisimos evaluar las diferentes formas de relaciones sexuales denotadas en el sexo y su frecuencia en cada producción, para determinar así la acción diferencial y el potencial queer.

De la muestra la mayoría de los actos sexuales se representaron en juegos eróticos (5,22 %), al que incluimos besos, abrazos, tocamientos, sugerencias, juegos preliminares o cualquier otro acto sexual que no incluya sexo oral, masturbación ni penetración. Igualmente, nos sorprende la escasa representación de coito (2,84 %) o sexo oral (0,48 %) en la *muestra general* que se mantiene estable en los otros subgrupos, con la excepción de la muestra películas coproducciones no Ibermedia (6,11 %), representando un cine menos visible del sexo como estrategia queer; y el cine de películas nacional mixto con un alto porcentaje como en la muestra anterior (18,88 %).

Posiblemente, lo interesante a resaltar aquí sea la escasa representación del coito sobre otras formas de sexo, comunes en el cine subcultural. Parece primarse el beso y el erotismo como forma de expresión del afecto sobre el coito, que en su mayoría parece casual, mecánico y exprés; esto indicaría una tendencia al afecto como elemento central de la acción diferencial alejado del acto sexual. Inclusive ser voyeur se presenta como más excitante para Armando (*Desde Allá*) que tener sexo con el atractivo Elder. Diego (*Velociraptor*), en su inviolable heterosexualidad, no puede consumar su relación sexual con Álex pero esto no le impide disfrutar del buen sexo oral dado por su compañero (reiterando el “mito” que los gays son mejores en sexo oral que las mujeres heterosexuales).

De esta manera, el acto sexual no parece ser demasiado importante para un cine que se enfoca en el deseo y el afecto sobre la exposición sexual del mismo deseo. Así, aún anclado en la representación queer, el sexo se mantiene como un hecho mecánico, animal y con poco que ver con el afecto. Sin embargo, es interesante como el cine queer latinoamericano tiene mucho menos sexo que sus pares asiáticos, anglosajones y europeos; con una recién tendencia de los últimos 5 años, en representar afecto sexual solo cuando se deba desestabilizar la relación. En *Desde Allá*, es solo después del asesinato del padre, que libera Armando de sus traumas, cuando pueden expresar su afecto sexual; o en *XXY*, es la relación forzada de Álex y Álvaro, el motor desestabilizador de las vidas de los protagonistas o en *Pelo Malo*, el acto sexual de Marta frente a su hijo el giro de la madre hacia una actitud total autoritaria y manipuladora.

4.4.4.3 Acción diferencial: Situaciones límites

Del total de las películas muestras, casi una pequeña mayoría de las películas (54,54 %) presentan situaciones límites; seguidas por filmes que presentan situaciones no límites (un 45,45 %) y una minoría de situaciones únicas (un 9,09 %)

Del total de escenas representadas, el 11,5 % de las escenas de la muestra general presentan estas situaciones límites o únicas. Consideramos este dato alto y al contrastarlo entre películas de la muestra, observamos como existen textos desarrollados en situaciones límites que generan acciones y reacciones límites como *El Niño Pez* (19,4 %), *Velociraptor* (14,2 %) y *Te Prometo Anarquía* (17,9 %). Igualmente existe dentro de este porcentaje películas situaciones únicas, demostradas en *XXY* (13,2 %) y *Contracorriente* (18,6 %).

De esta manera, podemos observar todavía una cierta espectacularidad de las acciones y situaciones queer, que todavía se aleja de la normalización de la acción. Se representan abusos, se relatan violaciones y abusos infantiles (*XXY*, *Desde Allá*, *El Niño Pez*) o se representa el día del *juicio final* (*Velociraptor*). Igualmente, un secuestro masivo de personas y su desaparición forzosa es un giro y motor de la trama (*Te Prometo Anarquía*), o la muerte de un ser querido (*Praia Do Futuro*, *Contracorriente*), o un asesinato como prueba de amor (*Desde Allá*).

La representación de situaciones límites, como acción diferencial, es una característica constante del cine queer y se muestra útil para generar desestabilizaciones en aspectos como el afecto. Son en estos momentos cuando se prueba la valía del individuo, sus relaciones, su aprendizaje y cuando lo queer toma más fuerza para intervenir en el texto. Además, estas construcciones inscritas dentro del diálogo global se muestran común en la representación de lo queer.

Es la situación límite, el rapto y la desaparición de medio centenar de amigos y allegados de Miguel y Johnny en *Te Prometo Anarquía*, lo que pone a prueba su relación de afecto entre ambos: Miguel está dispuesto en dejar todo por estar cerca de Johnny pero este último piensa en su madre y prioriza su afecto hacia ella a costa de Miguel y le abandona. En *Velociraptor* es el inminente apocalipsis que genera el detonante del conflicto: Álex, abandonado por sus padres en el medio del caos, acude al afecto de Miguel y le pide ayuda ya que quiere perder su virginidad antes de morir.

Desde *Allá juega* constantemente con situaciones límites contenidas, siempre desestabilizando los límites de poder y jerarquía en la relación entre Elder y Armando: ataques violentos contra Elder y Armando y un asesinato funcionan en el texto como giros de la trama que mueve la acción hacia delante. Es precisamente la acción de Elder cuando asesina al padre maltratador de Armando, lo que se desestabiliza los afectos verdaderos de Armando y sus motivaciones hacia Elder; y decide entregarle.

En *Contracorriente* la situación, tanto límite como única, es la muerte de Santiago y su regreso como espíritu errante a la vida de su amante Miguel, quien desestabiliza a este último y le hace mover todas su prioridades. La agresión sexual contra Álex (XXY) por un grupo de chicos que querían ver si tenía ambos genitales es el giro definitivo para la aceptación de sus padres en su transformación, y empezar una nueva vida.

Sin embargo, *Beira-Mar* y *El Último Verano de La Boyita*, parecen marcar una nueva tendencia, al alejarse de situaciones espectaculares y construir personajes naturalizados. Sin embargo, ambas historias se encuentran cerca de situaciones límites aunque estas no afecten directamente a la acción principal sino al estado mental del protagonista. (*Beira-Mar*, el relato de la muerte del abuelo) o en *El Último Verano de La Boyita*, (se intenta naturalizar la representación de Mario hasta que su identidad es revelada).

Así, en estos intentos de normalización de la vida queer parece observarse la necesidad de caracterizar a la sexodiversidad y las vidas queer sin un motor

externo desestabilizador. Sin embargo, esta tímida tendencia aún se ve eclipsada por una mayoría de películas que recurren a la acción límite para desestabilizar la sexualidad, inclusive en películas “naturalizadas” como *Te Prometo Anarquía* y *Praia do Futuro*.

4.4.4.4 Acción diferencial: acción opresiva

Otra acción diferencial de lo queer, viene a estar indicado por el grado de opresión por parte del personaje sexodiverso o en contra del mismo. La acción opresiva (agresión, discriminación, violencia) como acción diferencial tiene una tradición en la representación sexodiversa muy arraigada y lo queer ha querido desestabilizarla desde su aceptación e inclusión en el sexo consensuado (sodomismo o relaciones de dominantes-sumisos), en la discriminación por su diferencia sexual, en la violencia psicológica y en la agresión física contra sexodiversos o de sexodiversos a otros: la agresión y la violencia siempre se ha visto en el proceso de desestabilización del afecto y la sexualidad queer como un recordatorio que el mundo rechaza a *queers* felices. Recordando el uso extendido de la acción límite en lo queer, las expresiones opresivas de agresión y/o violencia sexual son igualmente comunes; y se presentan con frecuencia para desestabilizar narrativas y audiencias.

En el cine queer latinoamericano existe una presencia de elementos de agresión, opresión y violencia (7,25 %) de manera representada (3,19 %), sugerida (12,24 %) y relatada (1,53 %). Como se puede observar, esta presencia es menos relevante que el sexo y el deseo, aunque sigue presente en algunas películas con más fuerza que en otras.

El Niño Pez (17,74 %) es la película más opresiva por su denotación de violencia física, sugerida y relatada: violaciones, incestos, agresión psicológica, violencia verbal, homicidios, asesinatos, inclusive agresión contra animales están presentes en esta película donde el lado oscuro del ser humano es contrapuesto al afecto verdadero. *Desde Allá* es otra película, con alta representación de

violencia física y psicológica, con personajes cambiantes, criados en la violencia, la cuál está presente en todo el filme.

Contracorriente presenta igual opresión pero desde la discriminación social y el escarnio público por ser sexodiverso; que es constantemente activada y es excesivamente opresiva contra cualquier personaje que rompe la disciplina heterosexual. Al igual que *Pelo Malo*, cuya violencia está agenciada directamente por el maltrato psicológico de una madre homófoba dentro de un entorno hostil en el que se sugiere peligrosidad (se escuchan referencias a historias de violación y disparos día a día).

Tan de Repente se presenta como una violencia sutil representada como una violencia mayoritariamente psicológica y con ciertos tonos de violencia física. Mao, una joven físicamente asténica, sin fuerza física pero que tiene un gran dominio sobre aquellos bajo su yugo es la principal agente de la violencia en el texto; manipula a todos sin decoro, y para ello, utiliza a Lenin, quien parece ser su brazo ejecutador de la violencia física. Sin embargo, este poder jerárquico se invierte cuando los más débiles (caracterizados por personas físicamente más grandes y fuertes que ella) se rebelan contra ella, aplicando fuerza física. El hecho de ser objeto de agresiones físicas colaterales es sumamente desestabilizador para Mao, quien parece cambiar su forma de actuar hacia el final del texto. Así, el texto representa la violencia como algo inherente al ser humano pero que puede ser desestabilizado y desactivado como todo lo demás.

4.4.4.5 Acción diferencial: el afecto

Por último, queremos explorar sobre la acción diferencial característica que representa la máxima expresión desestabilizadora en el texto queer latinoamericano; el cuál funge como motor de cambio que genera y activa las transformaciones necesarias en el texto. El afecto se presenta, tal como lo hemos cubierto en este texto, una de las características más importantes de esta expresión queer transnacional; y esta se observa representada con gran fuerza en la expresión latinoamericana en los últimos años.

El giro de lo queer hacia los afectos no es relativamente nuevo dentro de la expresión queer, sin embargo estos afectos estaban representados por sus ausencias desde una visión negativa de la vida. Sin embargo, los *diálogos posqueer*, identificaron la tradicional asociación de lo queer con la tristeza, como un elemento normativizado de necesaria intervención; en especial a la tradicional asociación de lo sexodiverso con la disforia.

Esta consecuencia directa de la opresión hacia la comunidad sexodiversa desde sus orígenes, desactivó la capacidad de acción del sexodiverso y lo desarraigó de un futuro y de su felicidad prometida hacia un mejor porvenir. La tristeza y falta de afecto se mantuvo en una línea que aún define lo queer desde un sentido de negatividad sobre un futuro robado, causante de disforia. Sin embargo, existen dos líneas de evolución de este diálogo sobre el afecto, que desarrollaremos a lo largo de este apartado. Empezaremos desde los diálogos posqueer, y su afán de redefinir las productividades de lo queer, surgidos en los discursos de Ruffolo (2009), Muñoz (1999, 2007), Ahmed (2009), Love (2007), O'Rourke (2011), entre otros. Desde estos nuevos estudios se llevó a explorar la “última frontera”, el afecto y el “mito” de la infelicidad del queer.

El trabajo de Muñoz en *desidentificaciones* (1999) y búsqueda de *proyecto de futuridad* (2007) ha abierto el desarrollo de un proyecto distinto al negativismo del *sinthomosexual* de Edelman (2004) que negaba un futuro; Muñoz expresaba a lo queer, en sí, como una promesa a conseguir. Este incluiría un futuro no utópico ni positivista, crítico con el pasado y el presente, y que se conjugaba en tiempo futuro, para construir desde hoy, un mejor mañana para vidas sexodiversas.

Sí encontramos dentro de la representación queer transnacional, ejemplos de negatividad explorados desde lo que Galt (2013) llama *Queer Default Cinema*¹¹⁸, un cine con tendencia a desestabilizar desde la inteligibilidad, lo que

¹¹⁸ Galt explora el concepto de default cinema para desarrollar un *cine pobreza* con características que se puede asociar al neorrealismo italiano y a su estética de hiperrealidad para retratar la dureza del tiempo presente. Galt se basa en el Nuevo Cine

crea negatividad; y se puede tener por ejemplo al cine de Lucrecia Martel y Apitchatpong Weerathekul como ejemplos de una tendencia hacia esta negatividad. Galt afirma que “lo que es queer sobre ellas es su rechazo a tener sentido, interfiriendo con los engranajes de una productividad social”¹¹⁹.

Ya hemos cubierto como consideramos que la ininteligibilidad no representa un requisito para la construcción queer; ya que la desestabilización del significado puede desarrollarse desde otros ámbitos que superen la construcción narrativa. El mismo potencial desestabilizador del significado para un texto queer latinoamericano, se halla desde el mismo elemento de la afectividad.

En el caso latinoamericano, se debe recordar el valor de una sociedad construida desde los afectos negativos como la melancolía y la fatalidad y el infortunio de un proyecto histórico fallido simbolizado por el propio mestizaje y el híbrido latinoamericano (Bartra, p.20-22). Bartra igualmente recuerda al proceso similar experimentado por España desde sus fracasos como potencia colonial y la “expansión de esa sensibilidad triste y fatalista que se apodó de la generación del 98 y que contaminó por decenios la cultura española” (p.22). Esta herencia colonial y cultural y sumados a “las doctrinas leninistas, maoístas, tercermundistas o dependentistas (...) generaron un tejido emocional teñido de pesimismo” (p.22)

De esta manera, consideramos que Latinoamérica no se puede *queerizar* desde la melancolía. El potencial desestabilizador, tal como lo exploramos con la visibilidad de la identidad y su representación naturalizada, puede estar precisamente en la desestabilización de ese proyecto melancólico e inscribirse en una futuridad queer que desestabilice el pasado melancólico para inscribirse en futuro por hacer. El potencial de una futuridad queer para Latinoamérica es

Argentino, y el cine surgido de la crisis económica después del “corralito” argentino, en un término usado desde la economía para determinar la incapacidad de pago o de incumplimiento de un país.

¹¹⁹ Cita original: “What is queer about them is their refusal to make sense, their jamming of the gears of social productivity”.

radicalmente desestabilizadora; y puede construir una perspectiva diferente que dote de afectos alejados de los extremos positivistas y negativistas; y potencie, la honestidad del sentir, como sitio productivo para inscribir discursos.

Precisamente, desde aquí parece acertado nuestra segunda línea de valoración del afecto desde los debates generados con la teorización sobre el giro epistémico hacia el afecto desarrollado por académicos como Reber (2012) y Trigo (2012) y el giro social hacia el imperio de los sentidos, donde el “siento, luego soy” (p.94) priman sobre la racionalidad u otras experiencias basadas en la lógica. Dicho giro, que están marcado por las condiciones capitalistas de un mundo determinado por el *jouissance* del consumo de activar una necesidad de producir deseo y una satisfacción inmediata de manera exponencial, han condicionado el “giro epistémico hacia la afectividad” (Trigo, 2012, p.48). Hemos así conseguido como estos nuevas narrativas del siglo XXI se inscribe dentro de este paradigma afectivo, haciendo fundamental su estudio dentro de las narrativas queer.

El caso del cine queer latinoamericano, es sin duda, un ejemplo invaluable sobre el este giro en una región muy afectada por las construcciones de su identidad melancólica y mestiza (Bartra). Así, la construcción afectiva se convierte un diálogo productivo para la región pero, que a su vez, se encuentra inscrito en un diálogo global interconectado de afectividades móviles de un *diálogo posqueer vernacular*, que no incluye solo a la región latinoamericana, sino a un momento interconectado histórico, social y cultural de una sociedad transnacional.

No queremos afirmar, que lo queer está abocado a la euforia ni a un positivismo sobre un proyecto sin una evolución clara, especialmente en una sociedad que aún está en deuda con lo sexodiverso. Sin embargo, tampoco podemos aceptar que esta representación debe estar arraigada al sentimiento melancólico de un *no futuro*, por su tendencia a ser queer. Aceptamos así la visión productiva de un futuro de Muñoz, que otorga libertad y potencial de felicidad y futuridad desde lo queer aunque esté vacante en el presente.

La idea de futuridad fue fundamental para agenciar e intervenir los afectos queer, especialmente desde espacios *desidentificados*, como desde las minorías raciales y lo queer transnacional. La disforia ya no se inscribía como algo innato a lo queer; podía cambiar, adaptarse y convertirse en euforia desde la acción del presente y la desestabilización del sentir. En especial, el sentir queer no se entendía con la disforia en realidades que no se inscribieron en la lucha de los derechos civiles; y el este sentir necesita una expresión libre, desde donde se pueda gestar felicidad o infelicidad, para poder ser crítico y queer.

Para evaluar el valor de la felicidad o la melancolía dentro de la representación audiovisual, consideramos importante cuantificar el motor tímico y establecer la acción denotativa de afectos como una acción diferencial de lo queer latinoamericano, cada vez más inscrito dentro los diálogos *posqueer*, y caracterizado por acciones híbridas de expresión de afecto emocional. Queremos advertir, sin embargo, que en esta categoría solo se explorará el afecto no sexual, ya que este ha sido explorado anteriormente.

Desde el afecto representado en la muestra general, se encuentra una representación representativa (21,93 %) mayor que aquella representada en otras acciones diferenciales. El afecto, sin embargo, se representaría en una mayor cantidad de escenas en películas como *Contracorriente* (33,57 %); una película inscrita en el sentir y la afectividad como eje central. Igualmente *XXY* (32,35 %) se inscribe muy arraigado en ciertos sentimientos aunque estos sean dispóricos. Desde su lado opuesto, se inscribe *Pelo Malo* (9,03 %), una película que niega la demostración de afecto pero el deseo por el afecto negado es exactamente el motor de la misma trama.

Desde el resto de las muestras, se observa un patrón muy similar, el cuál se incrementa ligeramente en la muestra *películas fondo internacional* en 2 puntos (24,35 %). No consideramos esta diferencia tenga mucha relevancia por el margen estrecho entre ambos datos.

Las acciones diferenciales en cada película difiere desde objeto de afecto del protagonista y la *poria* del texto. Así, proponemos analizar algunos ejemplos y evaluar el valor de la acción diferencial y su precisa desestabilización.

En *Beira-Mar*, Martin viaja a Porto Alegre para buscar unos documentos que les pide su padre, con quien parece tener una relación en oposición, y va con la compañía de Tomaz, su amigo de infancia. En lo que parece un proyecto sin importancia, una excusa para ir a la playa con amigos, salir, beber y tener sexo; lentamente se convierte en un viaje de cambios y transición donde ambos amigos se acercarán y compartirán un afecto más que fraternal. Martin logrará evolucionar afectivamente, a alguien más conectado con sus sentimientos.

Beira-Mar genera constantes afectos y rechazos: Martin, quien lleva la acción principal, carece de afecto de su núcleo familiar, y vive en su burbuja. Es Tomaz, sin embargo, el motor afectivo de Tomaz, un sustituto de esta falta de afecto filial: le cuida, le acompaña a pesar de tener compromisos familiares, le espera cuando hace falta, le perdona y le consuela cuando le necesita. Existe una tensión sexual entre ambos, del que Martin parece no darse cuenta; y en definitiva, Martin parece sobrevalorar este afecto, ensimismado en él mismo y sus necesidades.

Paralelamente, la subtrama familiar se activa y Martin visita la casa de la esposa de su difunto abuelo en busca de los documentos; sin embargo, cuando recibe alta hostilidad se da cuenta del valor de su misión: es el mensajero de un rechazo el afecto hacia sus familiares, con esa particular misión que le incomoda. Ese afecto negado inicial, sin embargo, evolucionará a base de recuerdos y afectos pasados de un abuelo ausente, reconciliándose con sus familiares donde siempre será bienvenido. Y hace enfrentar a Martin, en un efecto espejo con su padre: o acepta sus sentimiento y deja aflorar los afectos o se convertirá en él.

Por ello, es desde la confrontación filial cuando Martin desestabilizado, sale de su egocentrismo y conecta con el sentir de los que le rodean; el afecto de sus familiares y del real valor del afecto de Tomaz y sus intenciones hacia él, sugeridos desde los bocetos que Tomaz escondía. En una escena final, ambos

chicos expresan su afecto en una relación sexual; en una conmovedora escena, donde el deseo era sustituido por el afecto que ambos se tenían mutuamente. Al desestabilizarse los afectos de Martin, este cambia y toma control de su vida, encarándose a un mundo nuevo donde solo él puede decidir sobre su deseo.

En *Tan De Repente* es igualmente el afecto el gran motor desestabilizador, que muestra 3 vidas queer conjugada en tiempo presente, lidiando con la vicisitudes del futuro. Mao parece el efecto desestabilizador de esta película, ya que habla del afecto constantemente. Lo promete, lo comulga, pero no lo siente ni lo pone en práctica; parece que el afecto es una máscara o excusa para escudarse de una realidad que no quiere asumir, su propia debilidad. A Lenin, le ocurre un proceso similar; sin embargo, la desestabilización de su tía Blanca, le devuelve humanidad y más centrada a su afecto; y le socializa con los demás, devolviéndole la sonrisa.

Marcia, una víctima constante del rechazo del afecto, vive sin embargo, por el afecto romántico; esa visión idealizada de lo que debe ser el amor. Sin embargo, es desestabilizada, este amor lo encuentra en una mujer que al final le trata igual que a los hombres que rechaza. Hacia el final, parece conectar con ella misma, al descubrir que la principal fuente de afecto debe ser ella misma.

Praia do Futuro, constituye otra película con un potencial desestabilizador desde su propio tiempo y futuridad pero desde el afecto identitario. Donato se inscribe en la obra desestabilizado en su presente, un presente melancólico pero inscrito desde la potencialidad de un futuro que le oprime y no le deja fluir. Está estable, aparentemente feliz pero parece ausente; solo Konrad y su hermano, los afectos, que le otorgan algo de paz. Sin embargo, nos interesa la transformación de Donato hacia el tercer acto: el Donato Alemán, se había adaptado, había rechazado su identidad y se había olvidado del pasado para un presente más gris pero donde parecía más feliz. Y es en el rechazo a su afecto filial donde se desestabiliza la trama y le cambia. La trama desestabiliza su pasado melancólico, su relación sexual con Konrad que parece volver a activarse, y su vida se inscribe en presente, obligando a Donato que el aceptar su sexodiversidad y compartir con su familia como dos valores compatibles que se pueden lograr solo desde el

afecto. Y es una playa sin mar, la cuál podría ser metáfora para un proyecto utópico de lo queer, es el sitio donde Donato construye su propia futuridad, desde el proyecto que la nueva familia, Donato, Konrad y Ayrton, están a punto de construir.

Queremos incluir el último monólogo de *Praia do Futuro*, de una carta de Donato a Ayrton narradas durante el último plano-secuencia en la carretera. Este gran epílogo con intenciones y verdades relatadas, demuestran el gran afecto de Donato hacia su hermano, sin su afecto hacia sí mismo, su libertad y conexión con su ser:

“De Aquaman a Speed Racer:

Te escribo para decirte que no he muerto,
simplemente he vuelto a casa.
En esta ciudad submarina todo tiene mucho más sentido.
No tengo que esconderme en el mar para sentirme el paz,
ni bucear para sentirme libre
Y cada vez que me alguien me pregunta qué tal se está por ahí
fuera, l
es hablo de un niño, que cree que no es valiente,
pero es el hombre más valiente que he visto:
Delgado, cuando todo el mundo es fuerte.
Con una voz fina, mientras que todo el mundo es macho.
Con pies pequeños, mientras que todo el mundo es firme.
Les hablo de un chico y de que es mi hermano.
De que él soy yo, cuando tengo la suficiente valentía para aceptar
cuánto miedo me da todo
Porque existen dos tipos de miedo y de valentía, *Speed*:
El mío es ese donde pretendemos que nada es peligrosos...
El tuyo es ese que sabe que todo es peligros en este mar inmenso”

Praia do Futuro (Karim Aïnouz, 2014)

Por último, queremos referirnos a *Contracorriente*, una película donde los afectos se encuentran conjugados en implicación, y la acción parece estar ligada a la expresión de afectos. En una comunidad de pescadores muy unida, el pueblo parece vivir en armonía, alrededor de su fe y sus costumbres. Miguel parece feliz, está a punto de tener un hijo, parece no necesitar más. Pero está Santiago, el objeto de su deseo y un afecto desestabilizador debido a su rechazo por la comunidad de pescadores. El afecto que se profesan ambos hombres es real, honesto, naturalizado y sin complejos; sin embargo, Santiago quiere más y Miguel se niega. Es aquí, después de romper la relación, cuando se desestabiliza el afecto y cambia los acontecimientos: Santiago muere y Miguel puede verle en espíritu, desde un pasado alegórico inscrito en el ahora. Miguel, desde sus creencias, le ofrece ayuda a recuperar su cuerpo para que descanse en paz.

La desestabilización de los afectos en *Contracorriente*, tiene elementos complejos basados en la aceptación real de Miguel hacia su orientación y su deseo; así que cada rechazo a Santiago, se convierte en un rechazo a sí mismo. Santiago aparece y desaparece, como un “fantasma fuera del armario”, para desestabilizarle su paz, inclusive después de muerto, con el fin de recordarle su verdadero deseo y conectarse con sí mismo. Después de un giro de acontecimientos que hacen que Miguel sea forzado a mostrar su identidad pública, la comunidad y su esposa se oponen y le armarizan; hasta que el cuerpo de Santiago aparece en otra ola y vuelve para hacerle cambiar.

Sin embargo, esta negación a la que nos referimos parece también estar inscrita en el discurso de melancolía del *fantasma del pasado* que otorga seguridad y comodidad pero que es *potencialmente* irreal; lo que inscribe una gran desestabilización hacia la misma identidad latinoamericana. Dicho discurso, potenciado desde una falta de especificación geográfica, con tres actores de distintas nacionalidades (Perú, Bolivia y Colombia); parece construir una identidad regional que se enmarca en su potencial afectivo para desestabilizar las mismas jerarquías sociales y religiosas exploradas en el filme.

En el acto final, Santiago asume su identidad, no solo como un ejercicio de libertad sino responsabilidad, desde la acción de reconocer su cuerpo y tirarle al

mar. Es tan importante su aceptación desde el presente para “dar un ejemplo a su hijo” (inscrito como su proyecto de futuridad) que como acto de valentía, desestabiliza a la sociedad que le rodea, y consigue apoyos dentro de su comunidad, incluyendo al padre de su parroquia que le acompaña en este rito funerario. Y es solo esta desestabilización identitaria y una construcción de un futuro incierto, doloroso pero potencialmente maravilloso, lo que le traerá paz a ambos personajes; aunque sea a un precio muy alto: la vida de Santiago y la familia de Miguel. En una sociedad tan machista, solo el afecto puede surgir y evolucionar de la tragedia y las situaciones límites ligadas al afecto *queerizarán* la identidad y el mismo deseo.

CONSTRUCCIÓN DE LA ACCIÓN

[illegible]

TABLA 4.4.4.5.1. MUESTRA GENERAL. ACCIÓN. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	ACCIONES										ACCIÓN DIFERENCIAL: RELACIÓN SEXUAL																																																									
	PROYECTO CONOCIDO				POROS			TELOS			REPRESENTACIÓN SEXUAL								ACCIONES SEXUALES							AFECTO REPRESENTADO						IDENTIFICACION SEXUAL REPRESENTADA								OPRESIÓN/AGRESIÓN REPRESENTADO							DESNUDEZ																					
	CON	SIN	REALIZ	NO REAL	EUPÓRICO	DISPÓRICO	APÓRICO	EUTÉLICO	DISTÉLICO	ATELÚCO	SITUACIÓN	LÍMITE/UNICA	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL	COITO	ESC.	%	ERÓTICOS	ESC.	%	ORAL	ESC.	%	MASTURBACIÓN	OTROS	ESC.	%	TOTAL	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL																	
IBERMEDIA TOTAL	3	1	3	1	2	2	0	0	1	1	2	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	8,2	5,0	3,6	8,5	6,4	0,0	0,0	0,3	0,1	0,0	0,8	10,9	23,8	15,7	2,8	1,7	1,8	1,1	5,8	4,0	22,5	5,3	3,3	5,0	3,0	5,0	3,1	4,5	2,9	7,9	7,5	5,2	5,5	3,7	2,8	2,0	0,8	0,4	7,9	3,0	2,2	1,8	1,3	0,0	0,0	0,0	0,0	7,9			
TOTAL % PERSONAJES	75,00	25,00	75,00	25,00	50,00	50,00	0,00	25,00	25,00	50,00	16,00	11,60	7,30	5,10	2,00	1,40	1,00	0,70	1,30	0,90	8,20	5,00	3,60	8,50	6,40	0,00	0,00	0,30	0,10	0,00	0,80	10,90	23,80	15,70	2,80	1,70	1,80	1,10	5,80	4,00	22,50	5,30	3,30	5,00	3,00	5,00	3,10	4,50	2,90	7,90	7,50	5,20	5,50	3,70	2,80	2,00	0,80	0,40	7,90	3,00	2,20	1,80	1,30	0,00	0,00	0,00	0,00	7,90
CONTRACORRIENTE	1	0	1	0	1	0	0	0	0	0	1	26,00	18,60	9,00	6,40	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	2,90	9,30	13,00	9,30	9,00	6,40	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	15,70	30,00	26,40	0,00	0,00	1,00	0,70	9,00	6,40	33,60	8,00	5,70	5,00	3,60	10,00	7,10	9,00	6,40	9,30	9,00	6,40	5,00	3,60	3,00	2,10	0,00	0,00	9,30	6,00	4,30	1,00	0,70	0,00	0,00	0,00	0,00	9,30
EL NIÑO PEZ	1	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	24,00	19,40	11,00	8,90	5,00	4,00	3,00	2,40	1,00	0,80	16,10	5,00	4,00	21,00	16,90	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	21,00	20,00	16,10	3,00	2,40	2,00	1,60	8,00	6,50	26,60	1,00	0,80	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	16,10	10,00	8,10	7,00	5,60	5,00	4,00	0,00	0,00	16,10	4,00	3,20	5,00	4,00	0,00	0,00	0,00	0,00	16,10	
PELO MALO	1	0	0	1	0	0	1	0	0	1	0	11,00	6,20	9,00	5,10	0,00	0,00	1,00	0,60	0,00	0,00	5,60	2,00	1,10	4,00	2,30	0,00	0,00	3,00	6,50	8,00	4,50	3,00	1,70	1,00	0,60	4,00	2,30	9,00	8,00	4,50	10,00	5,60	3,00	1,70	9,00	5,10	5,60	10,00	5,60	5,00	2,80	3,00	1,70	0,00	0,00	5,60	2,00	1,10	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	5,60			
EL ÚLTIMO VERANO DE...	0	1	1	0	1	0	0	0	1	0	0	3,00	2,40	0,00	0,00	3,00	1,60	0,00	0,00	0,00	0,00	1,60	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	1,00	0,50	0,00	0,00	3,00	1,60	2,00	1,00	0,00	2,00	4,00	2,10	5,00	2,60	7,00	3,70	0,00	0,00	5,60	1,00	0,50	5,00	2,60	0,00	3,00	1,60	0,50	2,00	0,00	1,00	0,50	0,00	0,00	0,00	0,00	5,60				

TABLA 4.4.4.5.2. MUESTRA IBERMEDIA. ACCIÓN. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

[illegible]

TABLA 4.4.4.5.3. MUESTRA FONDO INTERNACIONAL. ACCIÓN. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

	ACCIONES										ACCIÓN DIFERENCIAL: RELACIÓN SEXUAL																																																						
	PROYECTO CONOCIDO				POROS				TELOS				REPRESENTACIÓN SEXUAL							ACCIONES SEXUALES							AFECTO REPRESENTADO						IDENTIFICACION SEXUAL REPRESENTADA								OPRESIÓN/AGRESIÓN REPRESENTADO						DESNUDEZ																		
	CON	SIN	REALIZ.	NO REAL.	EUPÓRICO	DISPÓRICO	APÓRICO	EUTÉLICO	DISTÉLICO	ATÉLICO	SITUACIÓN LIMITE/UNICA		REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL	COITO	ERGÓTICOS	ORAL	MASTURBACIÓN	OTROS	TOTAL	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL	REPRESENTADO	SUGERIDO	RELATADO	OMITIDO	TOTAL																						
COPROD. NO IBERMEDIA	3	1	2	2	1	3	0	1	0	3	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	ESC.	%	2.5	1.9	2.8	2.0	0.5	6.1	16.8	12.7	4.0	2.9	4.3	3.0	4.8	3.8	22.5	7.5	5.7	3.8	3.0	4.8	3.6	2.3	1.8	14.0	3.3	2.6	1.8	1.3	0.9	0.5	0.4	5.3	6.0	4.5	1.8	1.4	0.0	0.8	%	5.9							
	75	25	50	50	25	75	0.0	25	0.0	75	ESC.	%	13.6	7.0	5.3	3.5	2.7	1.5	1.1	0.3	0.2	9.3	2.5	1.9	2.8	2.0	0.5	6.1	16.8	12.7	4.0	2.9	4.3	3.0	4.8	3.8	22.5	7.5	5.7	3.8	3.0	4.8	3.6	2.3	1.8	14.0	3.3	2.6	1.8	1.3	0.9	0.5	0.4	5.3	6.0	4.5	1.8	1.4	0.0	0.8	%	5.9			
DESDE ALLA	1	0	1	0	0	1	0	0	0	1	13.0	10.9	4.0	3.4	2.0	1.7	0.0	0.0	0.0	5.0	4.0	3.4	0.0	0.0	0.0	6.7	11.0	9.2	1.0	0.8	1.0	0.8	10.0	8.4	19.3	4.0	3.4	7.0	5.9	3.0	2.5	3.0	2.5	14.3	8.0	6.7	3.0	2.5	1.0	0.8	2.0	1.7	11.8	4.0	3.4	3.0	2.5	0.0	0.0	0.0	0.0	5.9			
PRIA DO FUTURO	0	1	0	1	1	0	0	0	0	1	19.0	12.3	9.0	5.8	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	5.8	11.0	7.1	6.0	3.2	1.0	0.6	0.0	0.0	3.9	7.0	4.5	0.0	0.0	0.0	15.6	2.0	1.3	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	1.3	1.9	4.0	5.2	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	5.2											
TE PROMETO ANARQUÍA	1	0	0	1	0	1	0	0	0	1	22.0	17.9	11.0	8.9	2.0	1.6	2.0	1.6	1.0	13.0	2.0	1.6	6.0	4.9	1.0	0.8	0.0	0.0	2.0	1.6	0.0	0.0	0.0	0.0	3.3	22.8	5.0	4.1	2.0	1.6	3.0	2.4	1.0	0.8	8.9	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	0.0	8.1											
XXY	1	0	1	0	0	1	0	1	0	1	18.0	13.2	4.0	2.9	10.0	7.4	4.0	2.9	0.0	13.2	2.0	1.6	0.7	0.0	0.0	0.0	2.9	26.0	19.1	5.0	3.7	8.0	5.9	5.0	3.7	32.8	19.0	14.0	6.0	4.4	13.0	9.6	5.0	3.7	8.9	4.0	2.9	3.0	2.2	3.0	2.2	0.0	0.0	0.0	0.0	7.4	3.0	7.2	1.0	0.8	0.0	0.0	0.0	0.0	6.6

TABLA 4.4.4.5.4. MUESTRA NO IBERMEDIA. ACCIÓN. FUENTE: ELABORACIÓN PROPIA

5. CONCLUSIONES

Desde nuestra investigación y el contraste de hipótesis podemos determinar como el cine latinoamericano presenta una imagen reconocible queer, la cuál forma parte de una nueva *queeridad* representada en el texto audiovisual; marcada por expresiones transnacionales híbridas, que forma parte de un complejo diálogo global de identidades no normativas.

Esta investigación ha desarrollado un modelo diferenciado de cine queer regional, construido desde sus conexiones transnacionales, para ser aplicado al estudio de películas latinoamericanas sexodiversas que desestabilicen elementos normativos como el afecto, el tiempo y las jerarquías dentro del texto. Este modelo será útil para explorar críticamente la inscripción de nuevas identidades diversas, nuevas estrategias narrativas y nuevos discursos del cine queer en la región, que sean productivos para describir cambios sociales y empoderar individuos sexodiversos.

Igualmente, este modelo tiene la utilidad de explorar la región como un ente productor de discursos y de narrativas transnacionales, tanto a escala regional, transnacional o glocal. La región se presentará como un espacio rico en expresiones diversas; desde donde se narra la identidad sexual junto a la identidad melancólica idiosincrática y sus respectivas desestabilizaciones. Estas pueden incluir estrategias tan diversas como el realismo mágico, un cine *default* (Galt, 2013) que muestre lo urbano y marginal de la pobreza; u otras particularidades de la construcción del tiempo o la naturaleza que construyan valores alegóricos-mitológicos comunes en la región. Estas narrativas ofrecerán una imagen diversa pero inequívoca de lo queer; y altamente productiva para el desarrollo de identidades no normativas sexodiversas.

De esta manera, el cine queer latinoamericano logra una especificidad que le diferenciará de otras regiones, y es desde esta particularidad, que ha logrado inspirar audiencias y sorprender en festivales internacionales. El cine queer, su accesibilidad narrativa, sus propuestas estéticas, sus discursos implicados de afecto productivo y su arte en *queerizar* en los espacios menos esperados, así,

“tan de repente”, son parte de su potencial infinito, que logra apelar a audiencias sexodiversas y no sexodiversas; a quienes incluye, sin jerarquía, como partes íntegras del proceso queer. El cine queer latinoamericano se presenta así como una estrategia con potencial de desarrollo real; inscrita en la modernidad desde vernáculos comunes que establecen imágenes *glocales* que contribuyen al discurso queer global. Y estos discursos, contribuyen a su vez a la elaboración de un proyecto de futuridad, lleno de afecto y esperanza.

5.1 CONTRASTE DE HIPÓTESIS

Antes del inicio de análisis de esta investigación, se realizó una serie de hipótesis sobre la muestra general de cine queer latinoamericano propuesta y sus cuatro variaciones, agrupados por el origen de su financiamiento.

- 1. El cine latinoamericano no solo ofrece una imagen reconocible de la expresión queer, sino forma parte de una nueva inscripción de queeridad.**

Se confirma la hipótesis. Desde el análisis de la investigación, se observa como lo queer ha encontrado un espacio expresivo dentro del cine latinoamericano, representado por una variedad de películas de capital nacional y transnacional que han poblado la representación sexodiversa en la última década, en especial, después de la irrupción del *Nuevo Cine Argentino*, y otras expresiones significativas en la región.

A pesar de los diversos debates sobre la existencia de un cine queer como subgrupo, definidos de la representación sexodiversa latinoamericana, observamos desde los datos analizados, la presencia de características concretas que definen esta representación como queer, inscrita desde una hibridez propia de su esencia latinoamericana.

Esta muestra arroja elementos de desestabilización, es decir, de cuestionar, criticar y oponer a visiones críticas del elemento a desestabilizar, inscritos desde una vocación productiva que logre activar agencia social en individuos y sociedades. Estos elementos se enfocan en nuevas identidades retratadas, como la intersexualidad, en *El Último Verano de La Boyita* y en *XXY*, las cuáles se presentan como películas pioneras de esta identidad sexual en el globo.

Inscrito dentro de los *diálogos posqueer*, estas películas también

desestabilizan afectos no agenciados e inscritos en la opresión de personajes (como *Beira-Mar*, *Pelo Malo*, *Te Prometo Anarquía*); de identidades sexual no perfiladas como completas o estables (*Contracorriente*, *Desde Allá*) y se desidentifican de líneas mayoritarias de representación queer, como la marginalidad y la prostitución, para inscribir nuevos debates. De manera minoritaria, esta representación también desestabiliza el tiempo lineal para inscribirse en diálogos transnacionales asociados con un pasado melancólico y un futuro lleno de ansiedad, encontrados en películas como *Praia Do Futuro*, *El Niño Pez*, *Contracorriente* y *Velociraptor*.

2. El cine queer latinoamericano ofrece una imagen queer inscrita dentro de los diálogos transnacionales de lo queer.

Se confirma la hipótesis. El cine queer latinoamericano integra estos diálogos en de su discurso, cuáles conforman una nueva plataforma teórica para repensar lo queer y conectarlo con las realidades del siglo XXI.

Como hemos mencionado, estas imágenes incluyen la desestabilización de afectos, jerarquías, tiempo crononormativo o linealidad y orientación sexual. Se desestabiliza las jerarquías en *Praia do Futuro*, donde Ayrton asume un rol paternal sobre su hermano mayor; se desestabiliza el tiempo en historias alegóricas de tiempo entre muerte y vida como en *Contracorriente*. Los afectos igualmente están en constante evolución; se pone a prueba el afecto real entre Diego y Álex en *Velociraptor*,. Igual el afecto es fundamental en *XXY*, donde Kraken está dispuesto a hacer todo por su hija/o: estudiar, defenderle, enseñarle, inclusive a perder una hija para ganar a un hijo feliz.

Desde estos ejemplos, podemos demostrar como estos diálogos están presente, y se arrojan más productivo que activar oposición normativa desde lo que el personaje carece, y no desde lo que puede ganar productivamente, que parece no conjugar bien desde esta óptica.

3. El cine queer latinoamericanos se inscribe en la híbridez, y tendrán conceptos propios y otros compartidos con el cine queer anglosajón/europeo y asiático.

Se confirma la hipótesis. Los conceptos queer desarrollados en este cine, muestran un alto nivel de hibridez en el texto, mostrando elementos característicos de la *queeridad propios de su región*.

Por una parte, la muestra arroja elementos en común con la narrativa queer occidental. Este cine muestra una tendencia a desfocalizar la orientación de sus personajes, tal como muestran la mayoría de las representaciones queer en distintas regiones.

Personajes como Konrad y Donato de *Praia Do Futuro*, podrían ser amigos, primos pero son pareja. Konrad y Donato están representados como hombres heterosexuales, sin ninguna característica diferenciada de su homosexualidad, más allá de su expresión de afecto sexual. Ambos son reconocido públicamente como pareja en Berlín, y son un pareja gay aunque no parezca como tal.

Igualmente, este caso se presenta en *Te Prometo Anarquía*, cuando Miguel y Johnny, representados como jóvenes *skaters*, son representados como amigos pero son en realidad pareja. En su caso, su relación es menos pública y parece estar en un “armario” tácito pero es ampliamente conocida por todos y a ellos no les importa “tanto”. Sin embargo, no está caracterizados como sexodiversos.

La caracterización no diferenciada es muy común en los personajes analizados en Miguel (*Te Prometo Anarquía*), Miguel y Santiago (*Contracorriente*), Elder (*Desde Allá*), Mario (*El Último Verano de La Boyita*). Esta caracterización desfocalizada es común en la representación queer asiática y anglosajona y el cine queer latinoamericano, no es ninguna excepción

Por otra parte, existen diferencias con la forma en que los afectos. Este cine se relaciona más con los afectos filiales, que con afectos románticos; como se encuentra en otras cinematografías. En el caso de la cinematografía asiática, los afectos filiales tienen una gran importancia; y la familia tiende a desestabilizarse y a transformarse junto con el protagonista (Yue, 2014). Sin embargo, el cine queer latinoamericano, tiende a posicionarse en dos opciones: oposición o aceptación. Pocos padres tienden a ignorar y no involucrarse en la situación sexodiversa de sus hijos.

Por último, este cine tiende a diferenciarse del cine asiático en su estructura narrativa. El cine queer asiático tiende a desestabilizar el tiempo narrativo, construyendo un relato intelegible, dentro de narrativas no lineales. El caso del cine queer latinoamericano, desestabiliza el tiempo mayoritariamente desde narrativas en presente, que tienden a mostrar planos objetivos, desde una dosis de realidad aunque esta sea ajena al personaje.

Te Prometo Anarquía es un gran ejemplo de desestabilización del tiempo crononormativo desde el punto de vista y una narración de tiempo dilatada. Después de enterarnos que el grupo de amigos de Johnny y Miguel han sido secuestrados por unos narcos, la narrativa nos niega totalmente la información sobre este cambio y nos traslada a la preocupación contenida de Johnny y Miguel, alargando el sufrimiento de saber qué paso, encerrándonos en la tortura de un presente opresivamente objetivo. En *Contracorriente*, se conjuga el presente con el pasado alegórico de Miguel, viendo el fantasma de Santiago que él solo podía ver. La visión del tiempo desdoblado, juega a favor de armario y la dualidad de Miguel. *Tan De Repente*, es un último ejemplo de tiempo desestabilizado, con la obsesión desde el presente de narrar cambios fortuitos del destino; hechos que llevan a inscribirse en un *joissance* del ahora y del inesperado mañana.

Desde estos ejemplos se confirma las similitudes y diferencias del cine queer latinoamericano, sus formas híbridas de narrar y agenciar elementos narrativos desde una interpretación propia, híbrida pero única.

4. Lo transnacional forma parte esencial de la definición queer del cine latinoamericano.

Se confirma la hipótesis. El cine queer latinoamericano se inscribe en lo transnacional inscripción transnacional dentro del discurso que narra.

Dentro de la inscripción de lo queer, el cine latinoamericano se desidentifica de una representación anglosajona u Occidental de lo queer, cuál está asociados a conceptos como la marginalidad, promiscuidad, elementos antirreligiosos, entre otros. Dentro de la muestra encontramos representaciones de relaciones estables sexodiversas (*Te Prometo Anarquía*) o no (*Contracorriente*), aunque estas serán desestabilizadas para probar su valía; y de vidas pudientes (*Beira-Mar* y *El niño pez*) o modestas pero no en la marginación social (*XXY*, *Contracorriente*).

Sin embargo, si se encuentran representaciones inscritas en la marginalidad, aunque no son mayoritariamente representadas en la muestra; sin embargo, son mayoría cuando se representa vidas urbanas (Junior y Marta en *Pelo Malo*, Elder en *Desde Allá*, Johnny en *Te Prometo Anarquía*, Lenin y Mao en *Tan De Repente*). Sin embargo, la marginalidad suele representarse en oposición con un personaje protagonista no marginal (*Desde Allá*, *Te Prometo Anarquía* y *El Niño Pez*)

Lo transnacional define gran parte de las desestabilizaciones de este cine queer, cuya movilidad es claramente un motor económico que le permitirá recaudar fondos para su viabilidad.

Igualmente, las muestras arrojan datos interesantes en el cambio de películas que se tienden a hacer, dependiendo de su grado transnacional, del tipo de transnacionalidad que desarrolla y los fondos internacionales que apoyan su producción. Así, se muestra que para un cierto grupo de cine, las posibilidades de su viabilidad económica estarían condicionadas completamente a la obtención de financiación transnacional.

Así, que tanto por parte de su discurso, como por las redes de conexión transnacional formada, el cine queer se ve anclado a lo transnacional. Sin embargo, no podemos afirmar que este cine es intrínseco a la condición transnacional, aunque afirmaremos que existen en estado de cohabitabilidad por ahora en estabilidad.

5. El cine queer latinoamericano invisibiliza la representación de la sexualidad y tiende a no desestabilizarla

Se rechaza la hipótesis. La representación de la sexualidad en este cine es constante desestabilizador; y está presente constantemente.

La sexualidad se muestra como un motor narrador de estas películas que tienden a activar demostraciones no normativas de afecto sexual, y explora como este es desestabilizado por las normas sociales de la sociedad y del individuo mismo.

Sin embargo, este cine tiende a desfocalizar el acto sexual en sí. La sexualidad, se activará por el deseo y su demostración a través del afecto sexual o no; mientras el acto sexual será opacado, desfocalizado para primar las consecuencias de este o de la ausencia de este.

6. El personaje queer es agente activo, en control de su propias acciones que tiende a ser inestable. El queer tiende a la disforia, vive en un mundo liminal o de doble vida.

Se rechaza parcialmente la hipótesis. El personaje queer se inscribe en patrones variados de conducta, que le diversifica su carácter, temperamento. Así, se encuentra todo tipos de personajes queer, con distintos niveles de interacción social y habitando en realidades diversas.

El personaje queer sí se presenta como un ente activo, que toma propias decisiones y es dueño de su destino, ignorándolo o activándolo. Sin embargo, tiende a ser más bien sanguíneo, activo y eufórico, alejado de la disforia. En ocasiones puede presentarse cambiante e inestable, debido a sus procesos desestabilizadores, y verán transformado su inestabilidad después de pasar por estos procesos de cambios profundos.

Sin embargo, el personaje sí tiende a habitar espacios liminales y fronterizos durante su desestabilización; y estos mismos espacios serán un factor más para su transformación durante la historia.

7. El cine queer muestra una variedad de representaciones de la identidad comúnmente no representada, como transexuales e intersexuales, sin victimizarlos.

Parcialmente se confirma. Dentro de la muestra de personajes representados, se debe incluir la presencia de en el texto de intersexuales en dos historias distintas. Mario, en *El Último Verano de La Boyita*, es caracterizado naturalizadamente como un chico intersexual, objeto de opresión, quien a pesar de su difícil proceso de cambio, reclama el control sobre su vida. Álex (XXY) igualmente se representa como un personaje fuerte, seguro de sí, quien será impulsado por su deseo. Cuando es violentado por un grupo de chicos, Álex será desestabilizado hasta retomar el control sobre su vida, su cuerpo y su deseo.

Con respecto a la segunda parte de la pregunta, no se representan personajes transexuales en la muestra.

A pesar que el cine queer tiende a priorizar historias narradas sobre la

sexodiversidad que tengan poca representación, la ausencia de transexuales nos ha sorprendido. Consideramos que la representación de la transexualidad puede haber sido asociada tradicionalmente a la subcultura, desde imágenes asociadas a lo camp, el espectáculo; o inclusive a valores marginales que puedan incluir la prostitución o la disforia, la definición clínica de la transexualidad. Estos motivos pueden haber influido en falta de representación en un cine que busca alejarse de expresiones subculturas.

Sin embargo, no podemos dejar de pensar que pueda existir aún alguna discriminación de taquilla contra este colectivo altamente estigmatizado y perseguido en Latinoamérica, que pueda determinar la razón por su ausencia en este tipo de cine; ya que entendemos el alto potencial desestabilizador ofrecido por estas identidades móviles.

8. El cine queer latinoamericano está más abocado a la desestabilización del tiempo y el afecto que de la sexualidad

Se confirma. Este elemento también cubierto durante la discusión de análisis se muestra con una hipótesis contrastada. El tiempo y el afecto representarán para este cine un eje central de cambio individual; tomando más tiempo de representación en las escenas y teniendo un factor determinante en la trama. La sexualidad se representará como una forma de expresar del ser; sin embargo, el tiempo y el afecto serán agentes desestabilizadores y determinarán la evolución de las acciones y de los personajes.

9. El núcleo familiar del protagonista está mayoritariamente desintegrado y parcialmente representado. Su función principal es desestabilizar el afecto del sexodiverso.

Parte se rechaza y parte se confirma. Se rechaza que el núcleo familiar

esté desintegrado y/o parcialmente representado de la representación queer, ya que este núcleo es para ser caracterizado desde un sitio que genere afectos. como generador de afectos, o por el contrario, implicado por oposición. En ambas circunstancias, el núcleo familiar tiende a ser caracterizado por relaciones fuertes no ajenas al sexodiverso y que lo mueven durante la diégesis. De una forma u otra, la familia puede ser o el origen de la desestabilización como Marta en *Pelo Malo* o puede acompañar al personaje en su proceso para apoyarle como Kraken, (XXY) u oponerse como el padre de Martin (*Beira-Mar*), durante el proceso desestabilizador del sexodiverso. En *Velociraptor*, la partida y el abandono de los padres de Álex, durante el éxodo de apocalipsis, es un factor constante desestabilizador y constituye su motor creativo para escribir. En *Praia do Futuro* es la familia el afecto desestabilizador máximo sobre Donato y Ayrton, motor de los conflictos en el tercer acto del relato.

En *Pelo Malo*, Marta es desde donde Junior aprende a reprimir sus sentimientos, y así presenta un papel importante durante para la desestabilización del personaje que lleva “armarizar” a Junior en un final fatalista donde Junior acepta el estatus quo a cambio de una promesa de afecto de su madre; aunque parece que esta no llegará. Aunque la relación de ambos es en oposición, la familia es un núcleo esencial de la narración.

Te Prometo Anarquía muestra a la familia en su concepto más amplio, amistad y sangre en una convivencia en común. Pero es el afecto filial el motor desestabilizador contra Lenin, quien al visitar a su tía abuela Blanca después de años sin conocerla, pasa de Lenin a Verónica. Lenin, una chica violenta, agresiva se vuelve comprensiva y tranquila al agenciar el elemento familiar sobre ella. Al final, cuando Blanca muere, Lenin queda destrozada pero parece transformada; un ser amable, compañero y encaminado a mejorar la relación filial con su madre propia madre, a quien tiene años sin ver.

De esta manera, se observa la relación directa entre familia y afecto desestabilizador; hecho particularmente relevante al conocerse los nexos familiares de todos los personajes menos dos: Marcia y Mao (*Tan de Repente*). Así, el núcleo será desestabilizador pero formará una parte esencial del

personaje en cuestión.

10. El personaje queer es exclusivamente urbano y se siente oprimido por el espacio que le rodea.

Se rechaza la hipótesis. El personaje queer es un personaje urbano por estrecha mayoría pero que también habita otros espacios. Los espacios rurales son agenciados cada vez más en esta narrativa, y en especial, en espacios de paisajes naturales, donde parece gestarse una conexión real del personaje con su sentir queer.

Los espacios no son mayoritariamente opresores, aunque en algunas obras como *El Niño Pez* y *Pelo Malo* el espacio urbano es construido para oprimir/representar el estado tímico del personaje, sea los espacios oscuros y sombras de *El Niño Pez*, o las líneas rectas y un conglomerado urbano en *Pelo Malo*. En el otro extremo, *Praia do Futuro* representa sus espacios naturales como opresores, casi como una alegoría al miedo a lo público y lo externo, desde una representación agorafóbica de los espacios abiertos. En *Velociraptor*, aunque urbano, es el cielo el factor desestabilizador, origen del apocalipsis.

Como espacios no opresores, la naturalidad de *El Último Verano de La Boyita*, la pureza de expresión natural de *Contracorriente* y los espacios frente al mar de *Beira-Mar* y *Desde Allá*, son espacios donde se asocia al sexodiverso a su origen natural, como un espacio para conectar con el deseo y su verdadera identidad.

Para culminar, los espacios urbanos puede tender a ser un poco más opresor que los naturales, aunque esto no parece ser una tendencia totalmente generalizada y dependerá de los específicos discursos del texto.

11. El protagonista queer tiene una alta movilidad geográfica aunque las historias son mayoritariamente locales. Sin embargo, el texto

contará con diversos elementos transnacionales que aboquen a la glocalidad

Se confirma la hipótesis. La movilidad geográfica del personaje sexodiverso es alta e importante para el desarrollo de textos con vocación transnacional, y el cine latinoamericano queer, no es una excepción.

Diversos factores determinan su movilidad geográfica: por una parte, en acuerdos de coproducción, se puede necesitar intercambios de profesionales como actores, que determinaría la representación de dicha movilidad por personajes que se determinarían como extranjeros. Igualmente, el determinar movilidad geográfica puede atraer a públicos internacionales a ciertas características de una construcción transnacional. Se puede retratar la caracterización de personajes por extranjeros como Clemens Schick (*Praia do Futuro*, alemán en coproducción Brasil-Alemania), Manolo Cardona (*Contracorriente*, colombiano en una película peruana) y Alfredo Castro (*Desde Allá*, un chileno en una coproducción México-Venezuela).

Sin embargo, es el mismo texto desde su diégesis donde puede también determinar estos movimientos, que no tienen que ser incluidos de una manera “más artificial”.

También se considera que la movilidad geográfica, como característica de lo transnacional, no está ligada al movimiento transnacional sino al movimiento en sí: nacional, regional, transnacional. A diferencia de otras formas de expresar la transnacionalidad, como puede ser la narrativas de redes (network narratives, Kerr, 2010); estas narrativas queer buscan el movimiento a base de la inestabilidad que este crea, y esta inestabilidad puede lograrse dentro y fuera de la nación, siempre que conecte lo nacional con lo internacional.

Así, estas historias, de presupuesto bajo o medio, potencian mayoritariamente tramas locales con una visión global, o lo que hemos llamado *glocal* en esta investigación. Estas historias narrarán historias locales con vocación global, sean con especificidad geográfica representada (*Beira-Mar*, *El*

Niño Pez, Tan de Repente) o sugerida (*Desde Allá, Pelo Malo, Te Prometo Anarquía*) o sin especificidad geográfica (como *Contracorriente* y *XXY*). Aunque sean espacios definidos, estos tienden a representar espacios más neutrales y liminales con referencias puntuales a la geografía. Por último, se quiere explicar que las tramas transnacionales aunque existentes, en películas como *Te Prometo Anarquía* y *Praia do Futuro*, son limitadas para muchas otras producciones de bajo presupuesto; haciendo común la opción *glocal* sobre la transnacional en este cine queer de calidad transnacional.

12. Las películas queer pueden tener un final feliz.

Se rechaza la hipótesis. Como hemos ampliamente abordado en el texto, el final feliz se abre como una posibilidad real en este cine, donde se deja a un lado, la obsesión disfórico y con la negatividad, y comienza a gestarse otra manera de ver lo queer.

Desde este punto, queremos aclarar que no nos alineamos por alguna narrativa; sin embargo, nos interesa estudiar la propuesta eupórico y eutélica/atética como característica de un cine en evolución por sus realidades sociales. Creemos importante en la libertad de poder representar cualquier cosa desde lo queer, si este factor tiene un potencial desestabilizador y la película tiene una vocación clara a potenciar cambios afectivos en el discurso y en los personajes.

13. Los textos tienden a la ininteligibilidad y/o desestabilización de su estructura narrativa

Se rechaza la hipótesis. Las películas queer latinoamericanas, a diferencia de su par asiáticas, no tienen tendencia a construir secuencias no lineales, ni a usar elementos como analepsis y prolepsis. Los textos son normalmente legibles, lineales pero contenedores de grandes afectos, tiempos diferenciados y otros elementos a desestabilizar. Parece que para este cine se enfatiza el potencial queer como efecto de tensión que otros elementos del

lenguaje cinematográfico contruidos de manera menos evidentes y estilística, para darle prioridad a la acción queer. Sin embargo *Velociraptor* y *El Niño Pez*, son dos ejemplos de este cine que se aleja de estos estándares, y desestabilizan la estructura con narrativas no lineales por yuxtaposición o *racconto*.

14. Existe una tendencia generalizada a realizar un cine queer latinoamericano pensado para una audiencia internacional, cuando la financiación se obtiene por fondos europeos.

Se rechaza. El cine queer latinoamericano, con su variedad de financiación, sus estructuras regionales y nacionales y su diversidad de realización, habita hoy en día en un espacio variado donde sus amplios entramados llevan a diversificar su audiencia, dependiendo de sus redes de distribución específicas.

En el caso particular de fondos europeos, el cine queer tiende a variar de la media general a proponer un cine más urbano, con mayor movimiento geográfico y más enfocado en espacios interiores. Igualmente, se representa un ligero aumento de relaciones sexuales representadas, una pequeña diferencia a favor de la disforia, mayor diferencia social y un mayor número de escenas representando tiempos presentes-futuros .

15. El papel de Ibermedia tiende a crear historias más inclinadas hacia la construcción de modelos de construcción regional

Se confirma. Por otra parte, Ibermedia parece navegar hacia historias con ciertas características que recuerden la construcción de un proyecto regional, de las cuáles compartirán características como: una mayor representación del tiempo pasado alegórico y melancólico que el resto de muestras; historias más locales, menos urbanas que su contraparte europeo, construcciones mayoritariamente en el exterior, en una igual de condiciones entre textos

dispóricos y eupóricos.

Especialmente, en el tratamiento de los espacios y tiempos, existe una insistencia en celebrar los orígenes míticos de la región, como estrategia de la visión regional hacia la distribución y exhibición internacional e intrarregional. La idea de una región cinematográfica reside en la fuerza desde las producciones representadas, donde estos bloques puedan agenciar visiones alternativas de la realidad regional, desde la viabilidad económico de un fondo que apoya a realizadores de toda la región (incluyendo España y Portugal).

5.2 CONCLUSIONES GENERALES

El cine latinoamericano queer se inscribe dentro de la modernidad como una forma de expresión cinematográfica en evolución, marcada por un crecimiento sostenido en las cinematografías de cada uno de los países de la región. Después de años de Cine Maricón (Venkatesh, 2016) que resistía a construir desde lo queer, el cine queer latinoamericano surge con potencia desde hace más de una década, y se mantiene vivo y con fortaleza. Sus presencias anuales en festivales y mercados internacionales son notables, donde destacan por sus propuestas y sus logros; que cautivan audiencias en búsqueda de un cine creativo y accesible. El cine queer latinoamericano, es hoy en día, un miembro muy activo dentro del diálogo queer global.

Desde esta investigación, hemos reivindicado el valor del olvidado híbrido queer. Un híbrido arraigado dentro de la forma más mestiza del ser latinoamericano, que se ha abierto paso a inspirar nuevas formas de escribir y narrar historias.

Creemos que el repentino interés por la *queeridad* latinoamericana, es porque *está de moda*: está de moda una región que en solo una década ha pasado a ser de las más retrogradadas en derechos sexodiversos a una región medianamente incluyente en sus leyes de igualdad. Pero sospechamos que también es el cine queer latinoamericano que *está de moda* por sus propuestas estéticas y discursivas: un cine que se está rescribiendo asimismo y a la forma de “hacer” y “ser” queer, al desestabilizar las mismas etiquetas identitarias de lo que significa ser queer y lo que es ser sexodiverso.

Sin embargo, los debates de *queeridad* transnacional siguen siendo complicados en la región. La fuerte influencia del cine nacional durante el Tercer Cine en Latinoamérica ha influido en la visión de muchos a resistir los cambios transnacionales y reconocerlos como tal. La fuerza que le otorgó al movimiento queer latinoamericano en Nuevo Cine Argentino, por su parte, llevó a opiniones

de defensa de reforzar la idea del cine nacional sobre el regional; o propuestas como la Venkatesh (2016), de desligarse de un concepto transnacional, y enfocarse en la regionalidad como núcleo independiente.

La transnacionalidad en el cine, término prestado de los movimiento económicos liberales no ha sido bien recibido por académicos que sienten que el cine transnacional, ha terminado a ser un término vacío y sin valor narrativo. Hay resistencia hacia el término por considerarse una forma de “excusa” del capitalismo tardío para referirse a co-producciones internacionales, donde el país minoritario (normalmente el latinoamericano) tendría que perder el control creativo sobre sus decisiones, estrategias e intereses a cambio de co-financiación económica internacional. Al final el realizador y el productor, cederían sus decisiones estéticas para adaptarse a temas, estéticas y cinematografías *de moda que le garantizarían* financiación internacional.

La creación de un sistema regional en bloque ha creado la posibilidad de financiar la producción de películas y el desarrollo cinematográfico de la región, a través de acuerdos de coproducción, distribución regional, apoyo formativo e intercambio de profesional, desde el fortalecimiento de el *transregionalismo*. Son organismos como Ibermedia y su conexión europea, los que hacen a este sistema atractivo para las películas que quieran ingresar en la distribución internacional.

Concordamos que Ibermedia, sin embargo, no llega a presentarse como un ejemplo ideal. Ya hemos cubierto la falta de equidistancia en el poder de influencia de sus miembros y por la excesiva burocracia característica de su institución (Falicov, 2012). Queremos enfatizar desde este punto como los directores Chucho Quintero (*Velociraptor*) y Filipe Matzembacher y Marcio Reolon (*Beira-Mar*), directores de las únicas películas financiadas con capital privado mayoritariamente, coinciden desde distintas entrevistas como ambos negaron participar en fondos para la producción por la dificultad en estos procesos recaudadores de fondos. Queremos incluir la respuesta a los directores de Beira-Mar, ante la pregunta “Al ser el financiamiento del cine en Brasil altamente subsidiado, por qué producir su propio cine en vez de buscar financiación

pública?”:

Lo hicimos al principio pero no queríamos esperar tanto tiempo para filmar. Porque este es una película sobre la juventud. [...] queríamos ser lo más directos y lo más honestos posibles con la juventud y queríamos hacer esta película siendo lo más jóvenes que fuera posible. No podíamos esperar tanto tiempo para recaudar los fondos [...] luego para posproducción sí solicitamos fondos para la producción [...] pero teníamos que hacer este cine urgentemente (Entrevista con Filipe Matazambacher y Maarcio Reolon, Colectivo Cinema Errante)¹²⁰

Así observamos como estos sistemas pueden ser limitantes, dependiendo del tipo de proyecto y “urgencia” del mismo. Sin embargo, consideramos que a pesar de las dudas y problemáticas que acarrea el organismo, Ibermedia ha realizado interesantes pasos de integración con ventajas a cinematografías emergentes; y esperamos que esta integración continúe de manera renovada y a pasos agigantados.

Igualmente, la inscripción transnacional como característica de un mundo globalizado, urbanizado e interconectado, es una realidad innegable que de por sí activa visiones de mundo y crea subjetividades complejas en las relaciones emanadas en una pieza audiovisual y su estudio. Debemos recordar como *XXY* (Lucía Puenzo, 2007) fue concebida en una residencia artística en Cannes por Cinéfondation, como *El Último Verano de La Boyita* (Julia Solomonoff, 2009) fue producida por El Deseo S.A.; *Praia do Futuro* con su narrativa transnacional o *Desde Allá* con su capital mixto venezolano-mexicano.

¹²⁰ We did at the beginning, but we did not want to wait too long to shoot. Because it is a film about youth. (...) But we wanted to be as direct and honest with youth as possible. We wanted to do this film when we were as young as possible. We could not wait for too long to raise the funds, so we decided to do the shooting with private investment. Then for the post-production we did apply for funds and we won funds for post production. But we needed to do this film urgently.

Aunque existen películas queer no inscritas en la transnacionalidad (la obra de Marco Berger y Julián Hernández son productos nacionales), la mayoría de las películas latinoamericanas necesitan algún tipo de coproducción mayoritaria o minoritaria para hacerla viables (Alvaray, 2013). Inclusive, Marco Berger y Julián Hernández, a pesar de usar una financiación netamente nacional, necesitan del círculo de festivales y de distribución internacional para la viabilidad de sus proyectos; lo que muestra la necesidad de las conexiones transnacionales para la creación de producciones independientes en la región.

Por ello, creemos que es sumamente importante, el estudio de lo transnacional en Latinoamérica, con el fin de analizar el desarrollo de este cine y su potencial. Este campo de estudio se antoja reciente en la región, y avanza a ser estudiado en diferentes campos cinematográficos. El cine queer latinoamericano, una forma ignorada hasta entonces, ha conseguido en estas plataformas de financiación, potencial para el desarrollo de historias íntimas, diferentes y apelables, a un público internacional de cine independiente; siendo así forjadas esencialmente desde lo transnacional. Y aunque pueda ser posible la evolución de estos proyectos desde un cine nacional, la explosión del cine queer en la región, no parece ser casual. Sin su componente transnacional, sospechamos que el cine queer podría volver a estancarse como un cine anecdótico minoritario.

Desde lo queer, es también complicado la categorización de este cine como latinoamericano, que muchas veces se resiste a esta categorización. Como ya hemos explorado, sigue habiendo voces reacias a la categorización queer, por su arraigado contexto anglosajón, que parecen estar desconectado de los sentires de otras regiones como la latinoamericana.

En primer lugar, la dificultad de categorizar lo queer fuera del idioma anglosajón se hace complejo debido a la falta de arraigo del término y la falta de uniformidad de un concepto abstracto que varía de realidad a realidad. La inscripción de lo queer, lleva asociado un sinónimo de sexodiverso en el inglés, lo que lo hace difícil de categorizar, como cuando se quiere diferenciar al ente desestabilizador del sexodiverso. Así, muchos académicos prefieren alejarse del

término y avanzar hacia otros debates, más regionales o locales, inscritos en la sexodiversidad

Sin embargo, lo queer sigue siendo un debate muy global sinónimo de desestabilización de lo normativo, un concepto aceptado que se ha inscrito desde el mismo *queer vernacular* de Farmer (2011), y ha agenciado nuevas formas de expresión. Lo interesante de lo queer, desde su incursión en lo transnacional, ha sido su alto nivel de hibridez y su transformación, gracias a la contribución de diversos factores. Primero, por la misma la ambigüedad de lo queer, gestada desde diversas fuentes como la teoría queer, el activismo y los diálogos desidentificadores posqueer. Igualmente hay que incluir las mismas consecuencias de la modernización y el capitalismo sobre el capital y las culturas sexodiversas; y en especial, por el alto nivel de intercambio cultural (O'Regan) que este cine ha experimentado, desde el incremento del movimiento transnacional de personas e ideas en las últimas dos décadas.

Por otra parte, desde una subjetividad occidental, lo queer sigue asociado en gran parte a imágenes de marginalidad, activismo político y disrupciones de la inteligibilidad. Parte de la crítica queer, no ve como “queer” a estos elementos híbridos desestabilizadores, sino hablan de “elementos queer” o “*queer issues*” (Foster, 2003); que desestabilizan pero no son lo “suficientemente” queer.

Consideramos, no obstante, que esta visión se sugiere anglocéntrica; y está arraigada por la misma cosmovisión de un queer “original” y anglosajón, al que se defiende desde la ortodoxia como ideología. La misma definición desestabilizadora de lo queer, posee el potencial de desestabilizarse así mismo, y sus desestabilizaciones pueden surgir de las formas y lugares menos esperados.

El debate parece así estar centrado en una cuestión de poder de la propia academia y de aquellos que niegan la conexión entre lo queer y lo moderno. Sin embargo, creemos firmemente en el potencial de este concepto para evolucionar hacia un modelo más híbrido, alejado de sus concepciones pioneras y propio de nuestros tiempos modernos; donde todos, sexodiversos o no, poseen la posibilidad de activar el inmenso e inagotable potencial queer; más allá de sus categorizaciones o purezas. Lo queer será así productivo, siempre y cuando, se

acepte la agencia e intervención por cualquier ente que invoque su desestabilización.

Desde esta investigación, hemos observado como el cine queer latinoamericano, ha sabido así intervenir en espacios diferentes y no normativos. Primero, se interviene sobre los márgenes; lo liminal, transfronterizo, lo exiliado y se inscribe acorde a las acepciones queers más clásicas. Pero también, intenta denotarse otros espacios más inesperados, donde se prima la exploración de afectos con potencial queer.

Aquellas películas que superan la imagen de la marginalidad, la *pornopobreza* y la etiqueta sociosexual, son comunes y posibles en esta segunda visión de cine queer latinoamericano. Este narra desde la naturalidad y la normalización pero inscrito desde espacios igualmente fronterizos y liminales, aunque alejados de la espectacularidad. Este proceso, acorde al desarrollo del queer transnacional y de las ideas *desidentificadoras* de Muñoz, crea un enorme potencial para la desestabilización de nuevos espacios aún no narrados.

6. DISCUSIÓN

Se hace importante determinar un juicio crítico del análisis de la lectura de los datos recaudados, donde se debe incluir los límites e impedimentos de nuestra investigación que pueden haber influenciado los datos recaudados y las conclusiones elaboradas.

La elaboración de un modelo de cine queer, determinado por conceptualizaciones mixtas y cruzadas entre lo queer y lo transnacional, puede tornarse limitante debido a la complejidad de factores asociados en esta relación. Para ello, es fundamental entender qué posibles factores del discurso queer existen, en conjunción y en oposición, previo a su desestabilización en el relato: sean el afecto, el tiempo, un proyecto a definir, jerarquías conjugadas y construcciones generadas. Después, se hace necesario observar cómo se ramifican entre sí y cómo funcionan como unidad discursiva, generadora a su vez de discursos que se conjugan al narrar un cine necesario, creativo y potenciador de cambios sociales que generen agencia individual en el sexodiverso.

Dentro de todo análisis, sin embargo, existen datos que no conjugan con las intenciones iniciales o hipótesis establecidas. A pesar de un primer estado de preocupación por algunos de los resultados, entendemos que esto es parte natural de un proceso, donde se gana conocimiento desde los errores y los aciertos, siempre y cuando exista una aproximación metodológica efectiva que evite el mayor número de sesgo en los datos recaudados.

Sin embargo, queremos afirmar nuestra satisfacción general con los datos obtenidos. El lograr comprobar la aproximación de dos conceptos ambiguos y complejos, que de por sí presentan un debate en el mundo académico sobre su utilidad y su aplicación en la región latinoamericana; y ver cómo se aproximan, se relacionan y se retroalimentan entre sí, es enormemente gratificante. Lo queer, un diálogo global que requiere de sus nexos transnacionales para su viabilidad, desestabiliza a estas mismas redes

por el propio hecho de dicha aproximación, logrando forjar elementos híbridos que se retroalimentarán y evolucionarán en el mismo proceso creativo, a distintas escalas e intensidades. La misma retroalimentación referida se territorializa en este cine queer latinoamericano que hemos llegado a proponer; y creemos con determinación, en este mismo potencial que ageciarán y plasmarán nuevas historias no normativas, dentro del territorio de lo moderno y su vernáculo; así como en su extensión transnacional como complemento de lo nacional.

Por último, estos diálogos surgidos de los datos obtenidos, son además fundamentales para el desarrollo de estos dos proyectos en construcción, lo queer y lo transnacional, y desde estos, hemos querido avanzar hacia un modelo que defina esta expresión cinematográfica en crecimiento en la región latinoamericana. El cine queer latinoamericano se inscribe ciertamente no como un cine nacional pero se incrusta en la localidad para generar discursos. A través de este modelo, sin embargo, se propone categorizar la misma hibridez característica en la modernidad, que genera discursos desde la representación de mundos imaginarios, con el fin de potenciar la agencia social de nuevas identidades conectadas, altamente productivas en su creatividad. Estos discursos conectados entre sí a pesar de su diferencia social, crea conexiones desjerarquizadas, representadas y conectadas, que permitirá potenciar la creatividad de nuevas identidades representadas. Estas estarán a su vez conectadas, con las necesidades individuales de los autores y realizadores y con la potencial productividad dentro de la sociedad.

Lo queer existirá con y para lo transnacional, o de cualquier otro concepto, siempre y cuando siga siendo productiva dentro de su desestabilización y siga generando conexiones rizomáticas desde estos híbridos y sus devenires que potencien la expresión de lo no normativo. Y en el cine latinoamericano, este nuevo enfoque parece muy sano y productivo, evolucionando desde nuevas historias e identidades que descubrir, en una región que grita narrar estas historias de alto potencial afectivo.

A continuación, entraremos con detalle en la discusión crítica de nuestro

análisis para señalar ciertos elementos problemáticos, posibles aportaciones al estudio de queer transnacional y futuras líneas de investigación a explorar.

6.1 DISCUSIÓN CRÍTICA

Los resultados obtenidos son satisfactorios al observar que desde el modelo propuesto, y de los análisis obtenidos para investigar los valores queer y transnacionales del texto, se observan elementos híbridos explorados en nuestras discusiones previas que se conjugan en textos afectivos de manera efectiva. Igualmente, estos textos ofrecen diferencias específicas de las expresiones queer de otras regiones, como su poca visibilización sexual y su énfasis en el afecto; aunque contiene claros elementos transnacionales contruidos como queer: el espacio, ciertos personajes arquetípicos y la construcción de un tiempo diferencial que refleje la futuridad de lo queer.

Sin embargo, consideramos que existen varios elementos que quedan abiertos y no se han podido comprobar con la determinación que buscábamos. En primer lugar, a pesar que hemos demostrado las diferencias tendencias que se inscriben en las producciones dependiendo del tipo de financiación usado, la investigación se ha visto limitada al determinar otros factores, como el intercambio cultural en cada una de las producciones. Ya hemos conversado de las teorías de O'Regan (2008) y como los intercambios resultantes dentro de los proyectos transnacionales pueden crear híbridez dentro comunidades internacionales de trabajo que forjan un rol fundamental en la construcción de infraestructuras de trabajo (p.269), y cuál creemos, podría influir en el desarrollo de algunos elementos dentro del texto como la construcción de espacios transnacionales. Las muestras e investigación realizadas, sin embargo, no nos permiten determinar la validez de esta observación, que tendría que formar parte de un estudio individual a posteriori.

Por otra parte, dentro de la discusión de las tendencias marcadas por los fondos regionales o internacionales, se encuentra particularmente difícil concluir que existan tendencias específicas sobre cada fondo hasta crear un modelo determinado. La selección de proyectos están determinados por diversos factores, que no están marcado solamente por la taquilla o decisiones de política cultural. Al ser la mayoría de estas películas parte de festivales internacionales y partes de

un diálogo transnacional determinado por cuestiones tan diversas como tendencias económicas, situaciones sociohistóricas o culturales, entre otras, estas películas están en un constante diálogo evolutivo que cambia dependiendo de su momento histórico y geográfico. Sin embargo, si conseguimos una tendencia general que hemos explicado y pautado desde esta investigación que podría ser usado por las instituciones nombradas, productoras o realizadores como una primera referencia al querer evaluar la idoneidad de un fondo para una película con un discurso determinado.

También lo transnacional se ha visto como un elemento fundamental dentro de lo queer, y para ello, hemos determinado distintos elementos, que determinan la hibridez transnacional aplicada sobre las construcciones narrativas de los textos analizados. Sin embargo, hemos dejado de un lado las representaciones de cine nacional que podrían estar conectadas a lo transnacional desde la distribución. Consideramos que esta sección se muestra importante para futuras investigaciones, al contar con dos directores queer ampliamente reconocidos dentro y fuera de la región, como lo son Marco Berger (Argentina) y Julián Hernández (México).

Ambos directores presentan obras altamente transnacionales en estrategias narrativas que están pensadas para un público transnacional. A pesar de entender nuestra limitación a dejar su representación fuera de las muestras y el análisis, queríamos, no obstante, analizar el alcance real de las influencias de lo transnacional desde la producción y en la formación del discurso. Creemos que para futuros estudios, la distribución debe presentarse como elemento inherente dentro del estudio transnacional a pesar que sus producciones sean netamente nacionales.

Más allá, de estos elementos que consideramos limitantes para nuestras conclusiones, creemos que hemos podido lograr la conexión fundamental de lo queer y lo transnacional con estas producciones. Como abarcamos al inicio del estudio, la clasificación queer (como también es lo transnacional), se presenta vaga, compleja y difícil de categorizar como género (o inclusive como subgénero) dentro de lo sexodiverso; por sus innumerables debates y diversas formas de

expresar en un proyecto en construcción que evoluciona constantemente. Sin embargo, observamos una tendencia de este cine que no se inscribe en el cine subcultural y se aboca a un cine arte despojado de etiquetas, con el interés de poner todo entre dicho y buscar solo lo importante; aquello que para el discurso o la obra se presenta como un motor esencial narrativo, de las tramas y subtramas; y que hemos determinado en la investigación como el afecto queer.

Ya desde nuestro análisis de la afectividad como vernáculo queer transnacional, inscrito en el giro epistémico de las sociedades hacia la afectividad (Reber, 2012), pudimos observar la importancia del afecto queer dentro de los diálogos latinoamericanos; y no solo desde una visión regionalista-integrista, sino conectado en un diálogo híbrido interactivo con otras regiones y realidades. Así, esta investigación demuestra el valor y la importancia de dicha inscripción dentro de la región latinoamericana; al igual que resalta su valor y su importancia en esta nueva forma de contar narrativas desde el afecto. La Latinoamérica poblada de afectos constituirá una región fundamental para este diálogo como lo hemos cubierto en la investigación.

Igualmente, es satisfactorio observar como el diálogo queer y transnacional ha conseguido espacios inscritos, que aunque híbridos, en otros elementos como la construcción de espacios, de personajes, y especialmente del tiempo y su giro a una construcción abocada a la futuridad; elemento híbrido característico dado el nivel melancólico de las narrativas de identidad nacional.

A pesar de los resultados, consideramos que este ha sido un proceso complejo, debido especialmente a su dificultad teórica y su complejidad práctica, durante la aplicación de los diferentes métodos utilizadas. A continuación, revisaremos aquellos elementos problemáticos que consideramos importantes de mencionar para realizar una valoración crítica de esta investigación doctoral.

6.2 ELEMENTOS PROBLEMÁTICOS

Primeramente, al aproximarnos por primera vez al cine transnacional, comprobamos la dificultad de este campo recién explorado. Nuestro primer interés radicaba allí, en entender como géneros, propuestas y estrategias narrativas podían ser influenciadas por movimientos y discursos transnacionales; lo que indicaba un cambio de perspectiva para el estudio del cine nacional y regional. Sin embargo, la bibliografía existente desarrollaba poco un marco conceptual de este cine y se empeñaba en usarlo como un eslogan de un mejor futuro para un término políticamente correcto que sustituyera la imprecisión del Cine Global (*World Cinema*) o la esencia política del Tercer Cine.

Fueron, sin embargo, al encontrar los estudios de conceptualización de lo transnacional de Hjort (2010), Farmer (2011) y Shaw (2013), Jackson (2009a, 2009b, 2011), Berry (2010) y Gal (2013); los que inspiraron un giro de esta investigación hacia el estudio de lo queer y lo transnacional, dos proyectos en evolución que podrían complementarse en esta investigación. El tercer elemento de estudio, lo latinoamericano, surge de un interés real y personal, como latinoamericano y residente extranjero, en analizar un cambio de la representación que parecía estar ligado a efectos financieros y de intercambio desde las nuevas redes transnacionales exploradas que habían provisto al cine queer regional de un “boom” inusitado que recordaba a la ola del Nuevo Cine Queer en los noventa.

El segundo elemento problemático encontrado durante el desarrollo de esta investigación se encontró al querer definir y categorizar lo queer. El término queer se arrojaba difícil por las diversas interpretaciones de este, en especial, desde las fuentes originadas en idioma inglés que tienden a mezclar con facilidad lo queer como fuerza crítica antinormativa, con lo queer como sinónimo de sexodiverso o *maricón*. Se necesitó así un estudio profundo de propuestas que evaluaran la posible aproximación de los tres elementos a estudiar, ya que nos topábamos

solo con definiciones queer basadas desde el Nuevo Cine Queer y en propuestas anglocéntricas, que no definían el espacio transnacional.

El trabajo de Jose Estéban Muñoz (1999, 2007, 2009) y su desidentificación, fue un punto inicial sumamente necesario para avanzar la investigación hacia los diálogos posqueer de Pullen (2009), Ruffolo (2009), de Lauretis, Jackson (2009a, 2009b), Ahmed (2010), Love (2007), Berry (2010), O' Rourke (2011), Farmer (2011), Yue (2012, 2014); lecturas que se hacían necesarias para evaluar si existía espacios para el estudio profundo de las teorías y de su aplicación al cine desde lo queer, lo transnacional y lo latinoamericano. Sin embargo, encontramos diferentes opiniones discordantes que ubicaban a la representación de este cine como fuera del campo queer.

Además de estas tres dificultades, se puede añadir una bibliografía casi enteramente enfocada a los movimientos de lo queer en Europa y EE.UU., pero con poco desarrollo del cine latinoamericano. Desde la amplia bibliografía de textos académicos del estudio del cine queer asiático, pudimos basar nuestro estudio hacia Latinoamérica, usando también discusiones establecidas por los académicos explorados anteriormente. Otro punto que consideramos problemático desde la bibliografía es casi su entera exclusividad anglosajona; cuyo contrapeso se encuentra en el desarrollo asiático-australiano y tiene muy poca implicación hispanamericana.

Posterior al desarrollo del marco teórico, nos propusimos en desarrollar un modelo de estudio desde cualidades que incluiría las bases teóricas de un cine queer transnacional que nos permitiera el desarrollo de un modelo, y se buscaría desde elementos escogidos en la investigación, determinantes de estudios para determinar si este cine cualificaba como queer y transnacional. Sin embargo, fue durante el desarrollo de los datos, donde observamos las mayores dificultades de este proyecto de investigación.

Primero, buscando una muestra que mostrara cierta realidad y variedad de la expresión sexodiverso en la región, nos encontramos con la ausencia de representaciones de transexuales y con pocas películas que abordaban la

homosexualidad femenina y la intersexualidad. Las muestras de homosexualidad femenina todas resultaron ser de nacionalidad argentinas, encontrando pocas películas de cine queer lésbico y de transexuales.

Después, al seleccionar la muestras, quisimos categorizar lo datos por películas, determinados por el origen de su coproducción internacional, donde determinamos 4 muestras distintas para su comparación. Sin embargo, la muestra de cine nacional de capital mixto se presentó como una muestra muy pequeña, con poco grado de heterogeneidad entre sus películas urbanas, mostrando datos bastante diferentes al resto de la muestra. Al dudar sobre la validez de una muestra con solo 2 películas seleccionadas, consideramos que esta se mostró limitante para determinar tendencias desde este cine mixto urbano.

Durante el análisis, de igual manera, se mostró complicada la categorización por escenas de cada película, por lo minucioso y exigente del trabajo realizado, donde habría que recoger datos con precisión en la recolección de datos. A pesar de esto, la realización del estudio fue eficiente, logrando datos interesante que luego han sido analizados bajo el contexto de este estudio.

Creemos, sin embargo, que la esencia de nuestro proyecto fue altamente eficiente, siempre y cuando determinamos el objeto de estudio y sus posibles aristas. Recordando a Berry, cuando afirmaba que ningún estudio puede poseer un conocimiento completo de lo transnacional dado a su heterogeneidad en su campo de estudio (p.113), consideramos que logramos contribuir con el estudio y el análisis de la cuestión transnacional dentro de lo sexodiverso y lo queer, junto a sus construcciones modernas.

6.3 APORTACIONES AL ESTUDIO

La presente investigación se muestra dentro del estudio de lo transnacional, lo queer y lo latinoamericano; y busca contribuir con el desarrollo de cualquier de los tres campos evaluados; recaudando así distintos datos y aportando a su estudio.

Sin embargo, creemos que esta investigación aporta una perspectiva diferente, más allá de las visiones anglosajonas; contribuyendo así con el estudio de un modelo de cine para ser utilizado desde distintos objetivos; como puede ser el determinar la financiación de un capital transnacional para la coproducción determinado y acceder a qué elementos o preferencias se tienden a buscar desde cada uno de estos fondos analizados. Igualmente, este estudio proveerá con nuevos espacios desestabilizadores donde lo queer pueda ser aplicado y explorado.

Igualmente, al cuantificar el aumento de la expresión sexodiversa en la región latinoamericana dentro de un cine poco explorado y conocido, podríamos contribuir a la consolidación de este desde su aproximación teórica, otorgando herramientas, teóricas y prácticas, que valoren su continuo desarrollo. En una región, todavía carente de derechos básicos para el colectivo sexodiverso, cualquier estudio queer se hace relevante y fundamental. Este estudio podría además contribuir con visibilización académica de la sexodiversidad en la región y el desarrollo de este cine en la última década; lo que abriría paso para nuevas intervenciones y desestabilizaciones.

Igualmente, este estudio contribuiría con la construcción del proyecto de cine transnacional, que empieza a verse presente en la región hispanoamericana, motivado tal vez por interés especialmente económico que ofrecen viabilidad y espacios de producción y distribución a proyectos transnacionales y transregionales, apoyados por coproducciones entre Europa y Latinoamérica. Así, este se puede así presentar útil para productores y realizadores interesados en

analizar las tendencias creadas y los discursos inscritos hasta ahora en la región. Igualmente, instituciones regionales como Ibermedia, o instituciones de cooperación al desarrollo de fondo europeo, como la AECID o Fonds Sud Cinéma, pueden encontrar un valor a esta investigación para determinar la evolución de un discurso queer regional y los discursos inscritos desde la coproducción.

Es, sin embargo, el uso de un modelo basado en el afecto, como herramientas de análisis novedosa para determinar imágenes queer, lo que consideramos el aporte al estudio del cine queer transnacional. El estudio del afecto dentro de la expresión sexodiversa latinoamericana es todavía un campo de estudio abierto, al que nos disponemos aportar desde nuestra interpretación de este sistema híbrido transnacional, que hemos explorado en esta investigación.

Por último, el escaso estudio de este cine en el idioma español, en su dos vertientes transnacional como queer, marca la importancia del surgimiento de investigaciones como esta que contribuyan al estudio de nuevas expresiones desde los idiomas vehiculares en la región. Nuestra contribución en este estudio, desde una perspectiva latinoamericana y a la vez transnacional, podría otorgar una visión compleja y útil para el desarrollo de la teorización del cine queer en la región.

6.4 NUEVAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

Desde esta investigación, las posibilidades que se abren a nuevas líneas de investigación se hacen amplias y diversas, desde los tres elementos de estudio que hemos planteado: queer/sexodiverso, transnacional y Latinoamérica. Queremos proponer distintas visiones que potencien el desarrollo de lo queer y lo transnacional desde las siguientes perspectivas:

1. Estudio comparativo del modelo transnacional queer latinoamericano y el cine queer asiático.

Nos interesa explorar el modelo propuesto y compararlo con los modelos propuestos asiáticos y formar un estudio comparativo para determinar los elementos transnacionales que pueden influir en una región o en otra. En especial, nos interesa comparar la región latinoamericana con la región asiática, especialmente en el Sudeste de Asia, China Transnacional (China, Taiwán y Hong Kong); así como con Corea y Japón. El estudio comparativo de un cine queer transnacional podría ofrecer una mayor conceptualización para el desarrollo de estudios no anglocéntricos sobre la sexodiversidad y otorgarnos herramientas para un estudio comprensivo de la transnacionalidad y la sexodiversidad más extenso

2. El intercambio cultural y el proyecto transhispánico.

Nos interesa basarnos en el estudio de la teoría de O'Regan (2008) para evaluar su propuesta de intercambio cultural aplicada en la región latinoamericana y España y evaluar el alcance del proyecto transhispánico propuesto por D'Lugo (2013). En esta línea de investigación, seguiríamos estudiando el alcance y la influencia de este proyecto impulsado por iniciativas institucionales, en organismos como Ibermedia; al igual, que el estado actual de

dichos intercambios entre España y Latinoamérica, reflejado en sus coproducciones internacionales y transnacionales. Igualmente, como parte de este proyecto, nos interesaría estudiar los públicos regionales, su comportamiento de consumo y de reacción hacia las narrativas propuestas. De esta manera podríamos avanzar a la categorización de un proyecto diverso y completo que incluya la identidad transnacional de la región transhispanica.

3. Estudio de los espacios transnacionales con potencial queer:

Un estudio que determine la potencialidad de los espacios transnacionales, su inscripción dentro del discurso transnacional y su relación a otros discursos como el afecto y la futuridad; y el desarrollo de marcas identitarias que definan estos espacios. Nos interesa especialmente, la tendencia transnacional de escribir espacios abiertos sobre los cerrados; y de aquellos cerrados con valores referenciales en cualquiera de sus valores.

4. Estudio de la futuridad queer en otros espacios/tiempos transnacionales:

Nos interesa el estudio de la construcción del tiempo queer en otras construcciones, sexodiversas o no, que abarquen la desestabilización de identidades afectivas como la melancolía, desde su inscripción moderna a través de un discurso de la sexualidad. Después del estudio de lo queer desestabilizando la melancolía latinoamericana con proyectos de futuridad, nos interesa explorar estos conceptos de queeridad sobre otras culturas ancladas a un pasado ancestral, como puede ser las culturas milenarias de Japón, China y Corea. Nos interesa particularmente Corea y China, y la evolución de lo queer como desestabilizador de narrativas no-normativas. Igualmente, nos interesa explorar la inscripción de la futuridad en narrativas españolas como otra posible línea de investigación.

5. Estudio del modelo transnacional en el cine subcultural sexodiverso:

Al igual como nos interesa el estudio queer, creemos que esta investigación nos ha dado suficiente base para evaluar otros aspectos de la transnacionalidad. En un primer término nos interesa el cine sexodiverso subcultural y su evolución, en regiones como Latinoamérica y Asia. En ambas, nos interesa las nuevas claves de construcción de afectos y sexualidad. Particularmente, nos interesa el cine transexual *kathoey* tailandés y otras expresiones transnacionales del mismo.

6. Estudio del afecto:

A pesar de no haber sido una motivación inicial para la realización de esta investigación, el afecto representó un elemento central en nuestro análisis y el modelo construido del cine queer. Nos interesa particularmente las expresiones de afecto, tanto en su manifestación familiar como romántica, en distintos cines, incluyendo expresiones europeas como el cine español, cine latinoamericano, y en especial, el asiático. Además, la construcción de la identidad melancólica latinoamericana es otro aspecto que nos interesa, del que podrían surgir nuevas líneas de investigación

7. India y Corea: dos modelos de exportación de narrativas transnacionales.

Nos interesa explorar los dos modelos de exportación de estos dos países asiáticos, considerados dos de los más importantes representantes de la producción de cine (India) y de dramas televisivo (Corea); estableciéndose como potencias regionales con industrias autosostenibles con millones de espectadores. Establecer un modelo transnacional de ambos países, explorando sus intercambios culturales, estructuras financieras y una investigación de sus narrativas con mayor éxito.

7. APLICACIONES

Como hemos ampliado a lo largo de esta investigación, una investigación de cine queer latinoamericano se hace útil y necesaria por diversas razones. El “boom” experimentado en las narraciones queer en la región, desde su presencia en festivales internacionales; no parece ser una casualidad, marcado por un par de años especiales de premios en festivales internacionales. Observamos un patrón de temáticas sexodiversas y aplicaciones estéticas que determinaría un discurso específico sobre la visión sexodiversa que se pueda gestar en la región.

Desde esta visión, se observa necesario el desarrollo de estudios comprensivos que analicen este desarrollo cinematográfico, desde una visión académica y objetiva, más allá de los intereses de instituciones financieras o estatales en determinar una cierta tendencia de producción. Se hace necesario para la sociedad y los colectivos sexodiversos, evaluar el efecto del discurso de estas visiones en los vernáculos y paisajes queer de la región. Esta investigación podría ser necesaria como estudio sociocultural, para desarrollar el alcance real de estos discursos en las narrativas. Además, si esta investigación se completa con un estudio de audiencias, se podría determinar si estos discursos tienen un efecto real sobre los individuos y las sociedades.

Igualmente, esta investigación puede tener una aplicación mucho más técnica, útil para agencias e instituciones interesadas en la coproducción de películas sexodiversas. Desde esta investigación, se marcan las tendencias determinadas ya referidas y que señalarían qué parámetros incluidos dentro de estas películas se hacen repetitivos y que podrían marcar una característica regional que podría ser explotada.

Creemos además que esta investigación puede ser útil para realizadores interesados en explorar temáticas queer. Desde una conceptualización de un cine recientemente “mapeado”, garantizamos una discusión y un debate, que generará sin duda riqueza al contenido y a la definición de este cine. Y dicha

conceptualización, se antoja útil para realizadores interesados en desarrollar líneas narrativas estratégicas en la desestabilización de contenidos normativos de nuestra sociedad.

Por último, consideramos que esta investigación puede formar parte del desarrollo académico y formativo de la sexodiversidad en la modernidad, un proyecto aún en desarrollo, del que seguro se escucharán muchos debates y desarrollo. Creemos que esta investigación puede formar parte de dicho desarrollo, contribuyendo con una pequeña visión de un universo rico a ser explorado.

8 REFERENCIAS

8.1 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Ahmed, S., (2009). Happiness and Queer Politics. *World Picture Journal*. Londres, Reino Unido: Duke University Press. 3 (3), 1-20.

Ahmed, S., (2010). *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.

Alfeo, J., (2003). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.

Althusser, L., (1970). Ideología y aparatos ideológicos de Estado (notas para una investigación). *Posiciones*. Barcelona, España: Anagrama, 69-125.

Alvaray, L., (2013). Hybridity and genre in transnational Latin American cinemas. *Transnational Cinemas*, Intellected Limited 4 (1), 67-82.

Altman, D., (1996). On Global Queering. *Australian Humanities Review*. July. Internet, Recuperado el 3 de Marzo de 2017. <http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-July-1996/altman.html>

Altman, D., (1997). Global Gaze/Global Gays. *GLQ: A Journal of Gay and Lesbian Studies*, Duke University Press, 3 (4), 417-436.

Altman, D., (2001). *Global Sex*. Crows Nest, NSW, Australia: Allen y Unwin.

Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

Anderson, B., (1983). *Imagined Communities: Reflections on the origins and Spread of Nationalism*. Londres, Reino Unido: Verso.

Appadurai, A., (1990). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Theory, Culture and Society*. SAGE Journal, 7 (2-3), 295-310.

Appadurai, A., (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Barber, B., (1996). *Jihad vs. Mc World*. New York, Estados Unidos: Ballantine Books, 389.

Bartra, R., (2102), *El Lenguaje de las Emociones. Afecto y Cultura en América Latina*. En M. Moraña, y M. Sánchez Prado (Eds.). Madrid, España: Iberoamericana, 17-35.

Barthes (1999). *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI Editores S.A. (1957, 1980)

Bell, V., (1999). *Performativity and Belonging*. Londres, Reino Unido: Sage.

Berlant, L. y Warner, M., (1995). Guest Column: What Does Queer Theory Teach Us about X? *PMLA*, 110, (3), 343-349. <http://links.jstor.org/sici?sici=0030-8129%28199505%29110%3A3%3C343%3AGCWDQT%3E2.0.CO%3B2-5>.

Recuperado el 17 de Enero de 2017

Berlant, L. y Warner, M., (1998). Sex in Public, *Critical Inquiry*, 24, (2), 547-566.

Berry, C., Martin, F., y Yue, A.,(2003). Introduction: Beep-Click-Link. En C. Berry, F. Martin y A. Yue (Eds.). *Mobile Cultures: New Media in Queer Asia*. Durham, Reino Unido: Duke University Press.

Berry, C., (2010). What is transnational Cinema? Thinking from the Chinese Situation. *Transnational Cinema* 1 (2). Londres, Reino Unido: Intellect Limited, 111- 127.

- Boellstorff, T., (2005). *The Gay Archipelago: Sexuality and Nation in Indonesia*. Durham, Reino Unido: Duke University Press.
- Bourdieu, P., (1999). *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid, España: Akal, 109-134.
- Bronski, M., (2000). Positive Images and the Coming Out Film. The Art and Politics of Gay and Lesbian Cinema, *Cineaste Journal*, 26 (1), 20-26.
- Butler, J., (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós.
- Ceballos Muñoz, A., (2005). Teoría Rarita. En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte. *Teoría Queer Políticas: Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid, España: Editorial Egales, 165-178.
- Chiang, H. y Wong, A. K., (2016). Queering the Transnational Turn: Regionalism and the Queer Asias, Gender, Place and Culture. *A Journal of Feminist Geography*, 23 (1), 1643-1656.
- Córdoba, D., Sáez, J. y Vidarte, P., (2005). (Eds.) *Teoría Queer: Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid, España: Egales.
- Córdoba, D., (2005). Teoría Queer: Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad. En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (Eds.). *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid y Barcelona: Egales S.L, 21-66.
- Cruz Malavé, A. y Manalansan, M., (2002). Introduction: Dissident Sexualities-Alternative Globalisms. En C. Patton, A. Cruz Malavé y M. Manalansan (Eds.). *Queer Globalizations: Citizenship and the Afterlife of Colonialism*, New York and London, New York University Press, 1-10.

- Cvetkovich, A., (2011). "Public Feelings". En Janet Halley and Andrew Parker (Eds.). *After Sex? On Writing since Queer Theory*, Durham, NC, Estados Unidos: Duke University Press.
- D' Emilio, J., (1993). *Capitalism and Gay Identity, in the Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York y Londres: Routledge, 467-476.
- D'Lugo, M., (2013). Almodóvar, El Deseo and the Co-Production of Latin American Space. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 24 (1). Tel Aviv: Artículo publicado online, 131-148.
<http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/324>,
- Dean, T., (2010). *Unlimited Intimacy: Reflection on the Subculture of Barebacking*. Chicago, Estados Unidos: University of Chicago.
- Deleuze, G. y Guattári, F., (1980). *Mil Mesetas, Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- De Lauretis, T., (1994). Habit Changes: differences. *A Journal of Feminist Cultural Studies*, 6, 269- 313.
- De Lauretis, T., (2011). Queer Texts, Bad Habits, and The Issue of a Future. *GLQ: Journal of a Lesbian and Gay Studies*, 17 (2- 3), 243- 263.
- Derrida, (1967). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 347-372.
- Doty, A., (2000). *Flaming Classic. Queering the Film Canon*. New York: Routledge.
- Drucker, P., (2000). *Introduction: Remapping Sexualities in Different Rainbows*, London, Reino Unido: Gay Mens Press, 9- 43.

- Dugan, L. (2002). *The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism. LGBTS Program*. Los Ángeles, Estados Unidos: UCLA.
- Durovicova N. & Newman K. (Eds). (2010). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Edelman, L., (2004). *No Future: Queer Theory and the Death Drive*. Durham, Reino Unido: Duke University Press,
- Ezra, E. y Rowden, T., (Eds.). (2006). *Transnational Cinema The Film Reader*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Falicov, T., (2012). Programa Ibermedia: ¿Cine Transnacional Ibero-americano o Relaciones Públicas para España?. *Rev. Reflexiones*. 91 (1), 299-312.
- Falicov, T., (2013). *Contemporary Hispanic Cinema: Interrogating the Transnational* En (Ed.) S. Dennison. *Spanish and Latin American Film*. Ibero-Latin America. Londres, Reino Unido: Tamesis Books. 67-88.
- Fiske, J., (1994). *Television Culture*. Londres, Reino Unido: Routledge.
- Farmer, B., (2011). Loves of Siam: Contemporary Thai Cinema and Vernacular Queerness 81-98. *Queer Bangkok*, 81-98, Hong Kong University Press. (En libro electrónico). ISBN-978-988-220-651-9.
- Foster, D., (2003). *Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*, Austin TX, Estados Unidos: University of Texas Press.
- Foster, D., (2009). *Ensayos sobre culturas homoeróticas latinoamericanas*. Chihuahua, México: Universidad Autónoma de Ciudad de Juárez.
- Foucault, M., (1976), La voluntad de saber. *Historia de la sexualidad 1*, Madrid, España: Siglo XXI

Foucault, M., (1980). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Madrid España: Siglo XXI.

Galt, R., (2013). *Default Cinema: Queering Economic crisis in Argentina and beyond*. *Screen Journal*. 54 (1) Oxford University Press, 62-82.

Garcia Canclíni, N., (2001). *Culturas Híbridas*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Giddens, A., (1995), *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Cambridge, Polity Press.

Goldbarg, P., (2008). XXY. Interview with Lucia Puenzo. Recuperado 02 de Marzo de 2017. <http://pablogoldbarg.blogspot.com.es/2008/04/interview-with-luca-puenzo-xyy.html>

Grossman, A., (2000). Beautiful Publicity: An Introduction to Queer Asian Film. En A. Grossman. (Ed.). *Queer Asian Cinema Shadows in the Shade*. London, Reino Unido: Routledge.

Halle, R., (2010). Offering tales they want to hear: Transnacional European film Funding as Neo-Orientalism, En R. Galt, y K. Schoonover. *Global Art Cinema* (pp.303- 319). New York, Estados Unidos: Oxford University Press.

Hamon, P. (1977). El Estatuto semiológico del personaje. En R. Barthes et al. *Poétique du récit*. Paris: 115-180

Hansen, M., (2010). Vernacular Modernism: Tracking cinema on a global scale, *World Cinema Transnational Perspective*. New York, Estados Unidos: Routledge, 287-314.

Haraway, D., (1997). *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra© _conoce_ OncoRatón™*. Barcelona, España: Ed. UOC, 2004.

Higbee, W. y Lim, S., (2010). Concepts of transnational cinema: Towards a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinema*. 1 (1), 7- 21.

Higson, A., (2006). The Limiting Imagination of National Cinema. En (Eds.). E. Ezra y T. Rowden. *Transnational Cinema The Film Reader*, Estados Unidos-Canadá: Routledge.

Hjort, M., (2010). On the plurality of cinematic transnationalism: Natasha, D. and Newman K. (Eds.), *World Cinema Transnational Perspectives*. New York: Routledge, 12- 23.

Jackson, P., (2000). An Explosion of Thai Identities: Global Queering and Reimagining Queer Theory. *Culture, Health and Sexuality*, 2 (4), 405-424

Jackson, P., (2009a). Capitalism and Global Queering National Markets, Parallels Among Sexual Cultures, and Multiple Queer Modernities. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 15 (3), 357-395 .

Jackson, P., (2009b). Global Queering and Global Queer Theory: Thai(Trans)genders and (Homo)sexualities in World History. 1 (49) *Presses de Sciences*, 15-30.

Jackson, P. (Ed). (2011). *Queer Bangkok: 21 Century Markets, Media, and Rights*. Hong Kong, China: Hong Kong University Press.(libro digital), doi ISBN 978 988 220 651 9.

Jagose, A., (1996). *Queer Theory*. New York, Estados Unidos: New York University Press.

Johnson, S., (2012). *The Fear of French Negroes: Transcolonial Collaboration in the Revolutionary Americas*. Berkeley, CA Estados Unidos: University of California Press.

- Kerr, P., (2010). Babel's network narrative: packaging a globalized art cinema. *Transnational Cinemas*, 1: 37-51. New York y Londres. Routledge.
- Kil, S. (2016). Busan crowdfunding in the Korean Film Industry slowly catching on. *Variety*. Recuperado el 16 de marzo de 2017
<http://variety.com/2016/film/asia/busan-crowdfunding-in-the-korean-film-industry-slowly-catching-on-1201879433/>
- Kraidy, M., (2002). Hybridity in Cultural Globalization. *Communication Theory*, 12 (3), 316-339. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-2885.2002.tb00272.x>
- Leung, W., (2008). So Queer Yet So Straight: Ang Lee's *The Wedding B and Brokeback Mountain*. *Journal Film and Video*. University Illinois. 60 (1), 23-42.
- Levi Strauss, C., (1974). *La antropología estructural*. Barcelona y Buenos Aires Argentina: Ediciones Paidós, (1995).
- Lie, N., (2016). Lo Transnacional en el Cine Hispánico. Deslindes de un concepto. En R. Lefere y N. Lie (Eds.). *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispanico*. Leiden. Países Bajos: Brill.
- Lionnet, F. y Shih, S. (Eds.) (2005). *Minor Transnationalism*. Durham, NC, Estados Unidos: Duke University Press.
- Love, H., (2007). *Feeling Backward: The Politics of Loss in Queer History*. Cambridge, MA, Estados Unidos: Harvard University Press.
- Martínez Expósito, A. (1998). *Los escribas furiosos: Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*. Nueva Orleans: UP of the South.
- Mira, A., (2005). *Para entendernos, Diccionario de cultura homosexual*. España: Ediciones La Tempestad

Mira, A., (2008). *Miradas Insumisas: Gays y Lesbianas en el Cine*, Barcelona-madrid, España: Egales Editorial.

Moreno, A. y Pichardo, I., (2006). Publicado en *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana, Ed. Electrónica* Volumen 1, Número 1. Enero-Febrero 2006. Pp. 143-156 Madrid: Antropólogos Iberoamericanos en Red. ISSN: 1578-9705. Recuperado el 17 de Enero de 2017.

Mullarkey, J., (2006). *Post-Continental Philosophy: An Outline*, Londres, Reino Unido: Continuum

Muñoz, J., (1999). *Disidentifications: Queer of Color and the Performance*. MN, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Muñoz, J., (2007). Cruising The Toilet. LeRoi Jones/Amiri Baraka. Radical Black Traditions. And Queer Futurity. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay studies* 13 (2-3), 2007. Durham, Estados Unidos: Duke University Press. P: 353 - 367.

Muñoz, J., (2009). *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, Estados Unidos: New York University Press.

Naficy, H., (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*, Princeton and Oxford, Reino Unido: Princeton University Press.

Naficy, H., (2003). Phobic Space and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. E. Shohat y R. Stam (Eds.) *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. Rutgers, New Brunswick, New Jersey: London University Press, 203- 226.

Newman, K., (2010). Notes on transnational film theory. Decentered subjectivity, decentered capitalism, N. Durovicova y K. Newman, *World Cinemas, Transnational Perspectives*, New York: Routledge, 3- 11.

O' Regan, T., (2008). *A Company to Film Theory*, Ed: T Miller y R. Stan, Oxford, Reino Unido: Blackwell, 262- 294.

O'Rourke, M., (2006). "Two (Theory without Organs)." in *Post Queer Politics*. Farnham: Ashgate.2009:ixxiii.

O' Rourke, M., (2011).The Afterlives of Queer Theory, *Continent*, 1-2, (2011), 102-116.

Page, J., (2009). *Crisis and Capitalism in Contemporary Argentine Cinema*. Durham, Estados Unidos: Duke University Press.

Puar, J., (2007), *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, Durham, Estados Unidos: Duke University Press.

Pullen, C., (2009), *Gay Identity, New Storytelling and the Media*. Basingstoke - Hampshire, Reino Unido: Macmillan Publishers.

Pullen, C. (Ed.). (2012). *LGBT Transnational Identity and the Media*. Basingstoke, Reino Unido: Palgrave MacMillan (libro electrónico) .

Reber, D., M., (2012). La Afectividad Epistémica: El Sentimiento en el Secreto de sus Ojos y La mujer Sin Cabeza. En I. Moraña y P. Sánchez (Eds). *El lenguaje de las emociones. Afecto y Cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 93-106.

Rich, R., (1992), The New Queer Cinema, *Sight and Sound*. September 2, 30-35.

Rich, R., (2013). New Queer Cinema, The Director's Cut. Durham y Londres: Duke University Press.

Robertson, (1995). Glocalization: Time Space and Homogeneity-Heterogeneity. En M. Featherstone S. Lash y R. Robertson (Eds.), *Global Modernities*, London, Reino Unido: Sage Publication, 25-44.

Ross, M., (2010). The Film Festival as Producer: Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund. *Screen*, 52 (2), 261-267.

Ross, M., (2011). The Film Festival as producer: *Latin American Films and Rotterdam's Hubert Bals Fund*, 52 (2), 261 - 267.

Ruffolo, D., (2009). *Post Queer Politics*, Farnham, Reino Unido: Ashgate.

Sánchez-Eppler, B., Patton, C.(2000). *Queer diasporas*. Durham: Duke University Press.

Shackleton, L., (2010). *Indian film's tender shoots*. Recuperado en 12 febrero 2013. <http://www.screendaily.com/reports/features/indian-films-tender-shoots/5015235.article>.

Shaw, D. (2013). Deconstructing and Reconstructing. *Transnational Cinema. Contemporary Hispanic Cinema*. P. Tamesis, Boydell & Brewer, 47- 66.

Shaw, D. (2013a). Deconstructing and Reconstructing transnational cinema. En S. Dennison (Ed.). *Contemporary Hispanic Cinema. Interrogating the Transnational in Spanish and Latin American Film*, Londres, Reino Unido: Tamesis Books, 47-65.

Shaw, D., (2013b). Sex, texts and money, Funding and Latin American Queer cinema: The cases of Martel's *La Niña Santa* and Puenzo's *XXY*, *Transnational Cinemas*, 4 (2) 165-184.

Sedgwick, E., (1990). *Epistemología del Armario*, Barcelona, España: Ediciones La Tempestad.

Sedgwick, E., (1993). *Tendencies*, Durham, Reino Unido: Duke University Press.

Schoonover, K. y Galt, R., (2016), *Queer, World, Cinema. Queer Cinema in the World*. London, Duke University Press, 1- 34.

Seigel, M., (2005). Beyond Compare, Comparative Method after the Transnational Turn, *Radical History Review*, 91, 62-90.

Sinfield. A., (1994). *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*, New York, Estados Unidos: Columbia University Press.

Stockton, K., (2009). *The Queer Child: Or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham, Reino Unido: Duke, University Press.

Suárez Briones, B. (1997). *Desleal a la civilización: La teoría (literaria) feminista lesbiana*. Barcelona: Laertes.

Trigo, A., (2012). *El Lenguaje de las Emociones. La Función de los Afectos en la Economía Político-Libidinal*, Madrid, España: Iberoamericana, 39-53.

Venkatesh, V., (2014). Outing Javier Fuentes-Leon's Contracorriente and the Case for a New Queer Cinema in Latin America. *Journal of Popular Romance Studies*, 1 (8).

Venkatesh, V., (2016), *New Maricon*, Austin, TX, Estados Unidos: *University of Texas Press*.

Villazana, L., (2009). Hegemony Conditions in the Coproduction Cinema of Latin America. *Framework* 49, (2), Fall 2008. Detroit, Michigan: Wayne State University Press, 65-85.

Warner, M., (1993). *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*, Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota.

Weeks, J., (1993 [1985]). *El malestar de la sexualidad*, Madrid España: Talasa.

Weeks, J., (2000). *Making Sexual History* Cambridge, Reino Unido: Polity Press.

Weeks, J., (2007). *The World We Have Won: The Remaking of Erotic and Intimate Life*, Londres y Nueva York: Routledge.

White, H., (1990), *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, Estados Unidos: Johns Hopkins University Press.

Yue, A., (2012), *Queer Singapore: A Critical Introduction*. En (Eds.). A. Yue y J. Zubillaga-Pow *Queer Singapore: Illiberal Citizenship and Mediated Cultures*. Hong Kong University Press.

Yue, A., (2014), *Queer Asian Cinema and Media Studies: from Hybridity to Critical Regionality* *Cinema Journal* 53 (2), Austin,TX, Estados Unidos: University of Texas Press.. 144- 151.

Zaniello, T.,(2007), *The Cinema of Globalization: A Guide to films about the New Economic Order*, Ithaca, New York, Estados Unidos: Cornell University Press.

8.2 BIBLIOGRAFÍA RECOMENDADA

Andrew, D., (2010). Time Zones and Jetlag: The flow and phases of world cinema. En N. Durovicova y K. Newman (Eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Londres, Reino Unido: Routledge, 59-89.

Campos, M., (2013), *La América Latina de Cine en Construcción*. Valencia, España: Archivos de la Filmoteca Valencia, 71, 13-26.

D'Lugo, M., (2009). Across the Hispanic Atlantic Cinema and its Symbolic Relocations. *Studies in Hispanic Cinemas*, 5 (1-2), 3-7.

Falconi Trávez, D., Castellanos, S. y Viteri, M., (2014). *Resentir lo Queer en América Latina: Diálogos desde/con el Sur*. Barcelona y Madrid, España: Egales Editorial.

Falicov, T., (2010). Migrating from South to North: The Role of Festival in funding and Shaping Global South Film and Video" (pp.3- 21). En G. Elmer, et al. (Eds.). *Locating Migrating Media*. Lanham, MD, Estados Unidos: Lexington Books.

García Jiménez, J., (1993). *Narrativa Audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Iglesias Díaz, G., (2013). *Cine, espacio urbano e identidades (trans)nacionales: The Commitments y Trainspotting*. Sevilla, España: ArCibel Editores.

Marks, L., (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham, Reino Unido, Duke University Press, 162- 193.

Patton, C., Cruz Malavé, A. y Manalansan, M.. (Eds.). (2002), The Globalization of Alterity in Emerging Democracies. *Queer Globalization: Citizenship and the afterlife of Colonialism*, New York y Londres: NYU Press: 195-218.

Perrian, C., Santaolalla I., Evans P., (2007). The Transnational in Iberian and Latin American Cinemas, *Hispanic Research Journal*, 8 (1). 3 -19.

Pérez Moreno, G., (2002). Coproducciones Cinematográficas, Lugares de Alteridad y Nueva Investigaciones. *Revista científica de comunicación y educación*, Quebec- Montreal, Canadá: Grupo Comunicar, 10 (19), 101-106.

Puar, J., (2013). Rethinking Homonationalism, *Journal Middle East Studies*, 45 (2), 336- 338.

Sáez, J, (2005). El Banquete univeersitario: Disquisiciones Sobre el S(ab)er Queer. *Teoría Queer: Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid, España: Editorial Egales, 67-76.

Shohat, E. and Stam, R., (2003). *Multiculturalism, Postcoloniality and Transnational Media*. New Jersey y London, Rutgers University Press.

Schoonover, K., (2015), Queer or Human? *LGBT film festival human rights and global film culture*, Oxford University Press, 20 5 (1), 121-132.

Vieira, J., (2010). The Transnational Other. Street Kids in Contemporary Brazilian Cinema: *World Cinemas*. En (Eds.) N. Durovicova, y N. Newman., *Transnational Perspectives*, New York, London Routledge, 226- 243.

8.2 PELÍCULAS DESTACADAS

Abrams, J., Burk, B., Cruise, T., Ellison, D., et al. (productores) y McQuarrie, C. (director) (2015). *Misión: Imposible Rogue Nation* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Skydance Productions, Bad Robot Productions,

Adler, L. Y White, M. (productores) y Sharman, J. (director) (1973). *The Rocky Horror Picture Show* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: 20th Century Fox.

Albert, J. (productor) y Techiné, André. (director) (1994). *Los juncos salvajes* (Les Roseaux Sauvages). [cinta cinematográfica]. Francia: IMA Films, Les Films Alain Sarde.

Alexander, J. y Garcia Arrojo, J. (productores) y Albadejo, M. (director) (2004). *Cachorro* [cinta cinematográfica]. España: Star Line Productions.

Allen, L. Y McLean, P. (productores) y Oliveras, D. (director) (2008). *Watercolors* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Silver Light Entertainment.

Almodóvar, A., Almodóvar, P., García, E. (productores) y Almodóvar, P. (director) (2004), *La Mala Educación* [cinta cinematográfica]. España: Canal+ España, El Deseo S.A., Televisión Española (TVE).

Almodóvar, A., Almodóvar, P., Burah, R., Corsi, T., Cura, V., (productor) y Martel, L. (director) (2008). *La Mujer sin Cabeza* [cinta cinematográfica]. Argentina, Francia, Italia, España: Strand Releasing.

Alves, F., et al. (productores) y Scott, G. (director) (2012). *The Perfect Wedding* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Arcadia Creative, Small or LARGE Productions.

Andreas, C. (productor y director) (2011). *Going Down in La-Laland* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Embrem Entertainment, La-la Land Films.

Anger, K. (productor y director) (1947). *Fireworks* [cortometraje]. Estados Unidos: Mystic Fire Video.

Anger, K. (productor y director) (1963). *Scorpio Rising* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Puck Film Productions.

Araki, G. (productor) y Araki, G. (director) (2004). *Mysterious Skin* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos/Paises Bajos: Antidote Films, Desperate Pictures, Fortissimo Films.

Arizmendi,D.,Fiesco,R.,Hernández,J.,Ojeda,A.(productores) y Hernandez,J. (director) (2003). *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás dejarás de ser amor* [cinta cinematográfica]. Mexico: CONACULTA, IMCine, Cooperativa cinematográfica Morelos.

Barata, A., Andrade, M. (productores) y Meirelles, F., Lund, K. (director) (2002). *Cidade de Deus*. [cinta cinematográfica]. Brasil: O2 Films, Globo Film, Video Films.

Barbachano, M. (productor) y Hermosillo, J. (director) (1985) *Doña Herlinda y su hijo* [cinta cinematográfica] México: Clasa.

Barinaga, E.,Vivanco, K., Díez, F. (productores) y Rueda, M. (director) (2014). *A Escondidas* [cinta cinematográfica].España: Baleuko S.L., Bitart New Media.

Barrón, E. (productor) y Tovar, S. (director) (2014). *Cuatro Lunas* [cinta cinematográfica]. Mexico: ATKO Films.

Basil, D. (director) (1961) *Víctima* [cinta cinematográfica] Reino Unido: Parkway Films, Allied Films Markers.

Bastian, R., Dungan, S., Moran, L., Macy, W. (productores) y Tucker, D.(director)(2005). *Transamérica* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Belladonna Productions.

Bastidas, R., Arroyo, E., Saenz, F. (productores) y Justiniano, G. (director) (2008). *Lokas* [cinta cinematográfica]. Chile/México/Francia: Banco Estado, Corfo, Sahara Films, Bastidas, Cinecorp, Integradora Cinematográfica, TitaProd.

Baum, G., Lagemann, R., Lerrer, S. y Storchi, M. (productores) y Amon, S. (director) (1985) *Aqueles dois* [cinta cinematográfica] Brasil: Porto Produções, Roda Filmes, Z Produtora.

Berger, M., Irusta, P. (productores) y Berger, M. (director) (2013). *Hawaii* [cinta cinematográfica]. Argentina: La Noria Cine, Universidad del Cine.

Berntein, S., Hitchcock, A. (productores) y A. Hitchcock (director) (1948). *La soga* [Cinta cinematográfica] Estados Unidos. Transatlantic Picture.

Bevan,T., Radclyffe, S. (productores) y Frears, S. (director) (1985). *Mi hermosa lavandería* [cinta cinematográfica].Reino Unido: Working Title Films.

Bevan, T., et al. (productores) y Hooper, T. (director) (2015). *La chica danesa* [cinta cinematográfica] Reino Unido, Alemania y Estados Unidos: Pretty Pictures, et al.

Brenner, R. Y Winter, R. (productores) y Vallée, J. (director) (2013). *Dallas Buyers Club*[cinta cinematográfica] Estados Unidos: Truth Entertanment, Voltage Pictures.

Brooks, S. (productor) y Mulcahi, R. (director) (2009). *Oraciones para Bobby* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Daniel Sladek Entertainment, Once Upon Time Films, Pernut Presentations.

Brüning, J. (productor) y LaBruce, B. (director) (2004). *The Raspberry Reich* (2004).[cinta cinematográfica]. Alemania/Canada: Jürgen Brüning Filmproduktion.

Calciano, J. (productor y director) (2014). *10 Year Plan* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Cinema 175.

Campoy, E., García, J., Guillén, F., Olea, P. (productores) y De La Iglesia, E. (director) (2003) *Los novios búlgaros* [cinta cinematográfica] España: Altube Filmeak SL, Conexión Sur, Creativos Asociados de Radio y Televisión (CARTEL), Televisión Española (TVE).

Clarck-Hall, S. Y Root, A. (productores) y Jarman, D. (director) (1991) *Edward II* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: BBC Film.

Clark, A., Hamlyn, M. (productores) y Elliott, S. (director) (1994). *Las Aventuras de Priscila, La Reina del Desierto* [cinta cinematográfica]. Australia: PolyGram Filmed Entertainment, Latent Image Productions Pty. Ltd.

Clayton, J., et al. (productores) y Warchus, M. (director) (2014). *Pride* [cinta cinematográfica] Reino Unido: (Calamity Films).

Cha, S., et al. (productores) y Lee, H. y Lee, H. (directores) (2006). *Like a Virgin* [cinta cinematográfica] Corea de Sur: Sidus.

Chaisawatdee, T., et al. (productores), Thongkongtoon, Y. (director) (2006). *Metrosexual* [cinta cinematográfica]. Tailandia: GMM Tai Hub.

Chaithiangthum, N. (productor) y Chaithiangthum, N. (director) (2014). *Love is Coming* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Mungmee Productions.

Channing, S., Egan, G. (productor) y Meirelles, F. (director) (2009). *The Constant Gardener* [cinta cinematográfica]. Reino Unido / Alemania: Focus Features.

Cohen, B. y Jinks, D. (productores) y Van Sant, G. (director) (2008). *Mi nombre es Harvey Milk* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Focus Features.

Colson, C. (productor) y Boyle, D., Tandan, L. (director) (2009). *Slumdog Millionaire* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film4, Celador Films.

Comeau, N., Farlinger, L., Jonas, J. (productores) y LaBruce, B. (director). (2013). *Gerontophilia* [cinta cinematográfica]. Canada: New Real Films. 1976 Productions.

Cox, J. (director) (2003) *Latter Days* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Funny Boy Films, David Entertainment Filmworks.

Crowley, M. (productor) y Friedkin, W. (director) (1970) *Los chicos de la banda* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Leo Films y Cinema Center Film.

Cuerda, J., Bovaira, F., Park, S. (productores) y Alejandro Aménabar (director) (2001). *Los Otros* [cinta cinematográfica]. España / Francia / Estados Unidos: Las Producciones del Escorpión, Sogecine, Cruise-Wagner Productions.

D'Arbeloff, E., Fall, J. (productores) y Fall, J. (director) (1999). *Trick* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Good Machine.

Danon, M. y Trentini, L. (productores) y Molinaro, É. (director) (1978). *La cage aux folles* [cinta cinematográfica] Francia: Les Artistes Associés, Da Ma Produzione.

Davies, R. y Schindler, N. (productores) (1999). *Queer as Folk* [serie de televisión] Reino Unido: Red Production Company.

De Villar, F. (productor) y Ripstein, A. (director) (1977). *Un lugar sin límites* [cinta cinematográfica]. México: Conacite 2.

Deitch, D., Taylor, C. (productores) y Deitch, D. (director) (1985). *Media hora más contigo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Samuel Goldwyn Company.

Del Rosario III, V., (productor) y Altarejos, J. (director) (2007). *The Man in the Lighthouse* [cinta cinematográfica]. Filipinas: Beyond the Box, Viva Digital.

Deren, M. (productor) y Hammid, A. y Deren, M. (directores) (1943) *Meshes of the afternoon* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Mystic Fire Video.

Deren, M. (productor y director) (1944) *At Land* [cortometraje] Estados Unidos: Maya Deren Experimental Film.

Disalvatore, J. (productor) y Markowitz, J.(director) (2007). *Shelter* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: GP Pictures, Here! Films.

Douglas, J. Y London, J. (productores) y London, J. (director) (2000). *And Then Came Summer* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: 10% Production.

Du Fresne,K. (productor) y Armfield,Neil. (director) (2015). *Holding the Man* [cinta cinematográfica]. Australia: Screen Australia.

Ekins, S., Jacobs, G. Y Polaire, M. (productores) y Sodebergh, S. (director) (2013). *Behind the Candelabra* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: HBO Films.

Eaton, A., Overland, A. (productor) y Winterbottom, M. (director) (2009). *In This World* [cinta cinematográfica]: Reino Unido: BBC.

Faber, G., Ward,J. (productores) y Bird, A. (director) (1994). *Priest* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: BBC Films.

Fassbinder, R. (productor) y Lommel, U. (director) (1973). *La ternura de los Lobos* [cinta cinematográfica]. Alemania Occidental: Tango Film

Fassbinder, R. (productor y director) (1975). *La ley del más fuerte* [cinta cinematográfica] Alemania Occidental: City Film, Tango Film.

Feuer, C. (productor) y Fosse, B. (director) (1972). *Cabaret* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Allied Artist.

Field, S., Griffith, K., de Meaux, C., Weerasethakul, A. (productores) y A. Weerasethakul (director) (2010). *Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives* [cinta cinematográfica]. Tailandia, Reino Unido, France, Germany, Spain, Netherlands: Kick the Machine, Illuminations Films, Anna Sanders Films-

Fiesco, R. y Hernandez, J. (director) (2009). *Rabioso sol, Rabioso cielo*, México. [cinta cinematográfica]. México: Mil Nubes-Cine, Cooperativa Cinematográfica Morelos.

Ford, T., Milano, A. (productores) y Ford, T. (director) (2009). *Un hombre soltero* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Artina Films, Depth of Field, Fade to Black.

Frade, J. (productor) y Fernández, T. (director) (1970). *No desearás al vecino del quinto* [cinta cinematográfica]. España y Francia: Atlantida Film, SA., Fida Cinematográfica.

Friedman, J. y Epstein, R. (productores y directores) (1995). *El celuloide oculto (The Celluloid closet)* [documental]. Alemania, Estados Unidos, Francia y Reino Unido: TriStar Picture.

Galea, L. (productor) y Galea, L. (director) (2013). *Monster Pies* [cinta cinematográfica]. Australia: Indie Melbourne Productions.

García, J. (productor) y Galettini, C. (director) (1994). *Convivencia* [cinta cinematográfica] Argentina: Negocios Cinematográficos.

Garfield,L., Stratton,A. (productores) y Greyson,J. (director) (1993). *Zero Patience* [cinta cinematográfica]. Canada/ Reino Unido: Zero Patience Productions, Téléfilm Canada, Ontario Film Development Corporation, Channel 4 Television Corporation, Cineplex Odeon Films.

Gerrans, J., Hu, M., Stark, J. (productores) y Araki, G. (director)(1992). *The Living End* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Cineplex Odeon Films.

Gilbert, G., et al. (productores) y Cholodenko, L. (director) (2010). *Los chicos están bien*[cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Mandalay Vision, Antidote Films, Gilbert Films.

Giler, D. Y Fryer, R. (productores) y Sarne, M. (director) (1970). *Myra Breckinridge* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 20th Century Fox.

Gitlin. P., Scott, R.(productores) y Ridley Scott (dirección). *Thelma y Louise* (1991) [Cinta Cinematográfica] Estados Unidos. Pathé Entertainment, Percy Main, Star Partners III Ltd.

Golin, S., Kilik,J., González, A.(productor) y González, A.(director) (2006). *Babel* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos / México /Japón: Central Films, Media Rights Capital.

Gómez, A. (productor) y Lombardi, F. (dirección) (1998). *No se lo digas a nadie* [cinta cinematográfica] Perú: Jaime Bayle.

Gómez, A., García, L. (productores) y Vera, G. (director) (1999). *Segunda piel* [cinta cinematográfica]. España: Antena 3 Televisión, Lola films, Vía Digital.

Gonzalez, A. (productor) y Gonzalez,A. (director) (2000). *Amores perros* [cinta cinematografica]. México: Altavista Films, Zeta Film.

Graum, S. (productor) y Bier, S. (director) (2011). *En un mundo mejor* [cinta cinematográfica]. Dinamarca / Suecia: Zentropa.

Guirgis, M., Joaquín, L., Sachs, I. (productores) y Sachs, I. (director) (2012).

Keep the lights on [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Alarum Pictures, Parts and Labor, Tiny Dancer Films.

Hall, D., Stover, S., Levi-Hinter, J. (productores) y Cholodenko, L. (director). (1998). *High Art* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: 391 Productions, Antidote Films, October Films.

Hellman, J. y Utt, K. (productores) y Schlesinger, J. (director) (1969). *Midnight cowboy* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: United Artist.

Howsam, G., Marks, B. (productores) y Coccimiglio, E. (director) (2013). *Compulsión* [cinta cinematográfica]. Canadá: Phase 4 Films.

Hsu, L., Kong, W., Lee, A. (productor) y Lee, A. (director) (2000). *Crouching Tiger, Hidden Dragon*. [cinta cinematográfica]. Taiwán / Hong Kong / China / Estados Unidos: Columbia Pictures.

Huffington, M. y Bretti, A. (productores) y Entin, G. (director) (2013). *The Geographic Club* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Huffington Pictures.

Jensen, P., Windeløv, V. (productor) y von Trier, L. (director) (1996). *Breaking the Waves* [cinta cinematográfica]. Dinamarca: Zentropa, Argus Film Produktie, et al.

Jeong, J., Lee, J. (productores) y Lee, J. (director) (2005). *The King and the Clown* [cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Cineworld Eagle Pictures.

Jeong, T., Lee, K. (productores) y Lee, J. (2016). *Operation Chromite* [cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Taewon Entertainment.

Jönsson, L. (producer) y Moodysson, L. (director) (1998). *Fucking Amal* [cinta cinematográfica]. Suecia: Memphis Film, Det Danske Filminstitut, Film Väst (cooperation), SVT Drama, Göteborg (cooperation).

Juhász, A., Swimar, B. (productores) y Dunye, Ch. (director) (1996). *Watermelon Woman* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Dancing Girl.

Jung, C., Ménager, C., Zhang, Y., Tsao, W. (productores) y Zhang, Y. (director) (1996) *East Palace, West Palace* [cinta cinematográfica]. China / Francia: Amazon Entertainment Ltd., Ocean Films, Quelqu'Un D'Autre Productions.

Karlsen, E., Vachon, C. y Woolley, S. (productores) y Haynes, T. (director) (2015) *Carol* [cinta cinematográfica]. Reino Unido y Estados Unidos: Film4 Production, Killer Films, Numer 9 Films.

Kechiche, A. (producer) y Kechiche, A. (director) (2013). *La vida de Adele* [cintacinetatográfica]. Francia, España, Bélgica: Quat'sous Films, Wild Bunch.

Kim, I. (producer) y Leesong, H. (director) (2014). *Night flight* [cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Cinema DAL.

Klayman, A. (producer) y Klayman, A. (director) (2012). *Ai WeiWei: Never Sorry* [cinta cinematográfica documental]. Estados Unidos: Avalon (España).

Kristeva, J. (2002). *Revolt, She Said*. Los Angeles: Semiotext(e).

LaBruce, B. (producer y director) (1991). *No Skin off My Ass* [cinta cinematográfica]. Canadá: Strand Releasing.

LaBruce, B., Brüning, J (productores) y LaBruce, B. (director) (1996). *Hustler White* [cinta cinematográfica]. Alemania / Canadá / Estados Unidos: Dangerous to Know Swell Co., Hustler White Productions, Jürgen Brüning Filmproduktion.

Lee, A., Hope, T., Schamus, J. (productores) y Lee, A. (director) (1993). *My Wedding Banquet* [cinta cinematográfica]. Taiwán / Estados Unidos: Good Machine.

Lear, N., (productor) y Avnet, J. (director) (1991). *Tomates Verde Fritos* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Studios.

Lee, R. (productor) y Solito, A. (director) (2005). *The Blossoming of Máximo Oliveros* [cinta cinematográfica]. Filipinas: UFO Pictures, Cinemalaya.

Lee, T. (productor) y Yoo, H. (director) (2008). *La flor congelada* [cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Korean Film Council.

Lee, Y., et al (productores) y Min, M. (director) (2008). *Antique Bakery* [cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Soon Films Company, United Pictures, Zip Cinema.

Li, R. (productor) y Bi, K. (director) (2004). *Rice Rhapsody* [cinta cinematográfica]. Hong Kong y Singapur: Kenbiroli Films, Ground Glass Images, Arclight Films.

Liang, H., Wang, V. (productores) y Ming-liang, T. (director) (2004). *Good Bye, Dragon Inn* [cinta cinematográfica]. Taiwan: Homegreen Films.

Liman, D., Crowley, P., Gladstein, R. (productor) y Liman, D. (director) (2002). *The Bourne Identity* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures.

Liu, J., Ott, L., Min, L., Delaquis, P., Zuber, S., (productor) y Hung, W. (director) (2009). *Soundless Wind Chime* [cinta cinematográfica]. Hong Kong / Switzerland / China: Hong Kong Arts Development Council (supported by), Pure Art Foundation (supported by), LYFE (supported by), MIGROS Kulturprozent (supported by), et al.

Livingston, J. (productor) y Livingston, J. (director). (1990). *Paris is burning* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax

López, N., Rocca, Jorge. (productores) y Buchichio, E. (director) (2009). *El cuarto de Leo* [cinta cinematográfica]. Uruguay/Argentina: Lavorágine Films.

Lomnoi, B., Kaewbuadee, S. (productor) y Weerasethakul, A. (director) (2004). *Tropical Malady* [cinta cinematográfica]. Alemania / Francia / Italia / Tailandia: Backup Films, Anna Sanders Films, Downtown Pictures, Kick the Machine, TIFA, Thoke Moebius Film Company.

Macdonald, H. (productor) y Macdonald, H. (director) (1996). *Beautiful Thing* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Film4 Productions.

Mackay, J. (productor) y Jarman, D. (Director) (1985). *The Angelic Conversation* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Chanel Fuor Film, British Film Institute.

Mackay, J. (productores) y Jarman, D. (director) (1987) *The Last of England* [cinta cinematográfica] Reino Unido: Anglo international Film, Tartan Film, British Screen Productions.

Mackie, S., Barton, N., Ettedgui, P. Brett, M. (productores) y Jarrold, J. (director) (2005) *Kinky Boots* [cinta cinematográfica] Reino Unido y Estados Unidos: Miramax, Harbour Pictures, Price Productions.

Malin, H., Whaley, J. (productores) y Jarman, D. y Humfress, P. (directores) (1976) *Sebastiane* [cinta cinematográfica] Reino Unido: DISCTAC.

Malin, H. Y Whaley, J. (productores) y Jarman, D. (director) (1978). *Jubilee* [cinta cinematográfica] Reino Unido: Whaley-Malin productions, Megalovision.

Manni, R. (productor) y Özpetek, F. (director) (1997). *Hamam* [cinta cinematográfica]. Italia: Strand Releasing.

McGowan, S. y Thompson, P. (productores) y Wheeler, A. (director) (1999). *Better than Chocolate* [cinta cinematográfica]. Canadá: British Columbia Film.

Ménegoz, M., Osorio, J., Schroeder, B (productores) y Schroeder, B. (director) (1999). *La Virgen de los Sicarios* [cinta cinematográfica]. Colombia/Francia: Canal +, Les Films du Losange, Proyecto Tucán, Tornasol Film, Vértigo Films.

Motomochi, M. (producer) y Oshima, N. (director) (1999). *Gohatto* [cinta cinematográfica]. Japón / Francia / Reino Unido: Shochiku Films Ltd., New Yorker Films.

Oohash, T. (producer) y Terauchi, K. (director) (2006). *Boys Love* [cinta cinematográfica] Japón: Ace Deuce Entertainment.

Ossana, D. Y Schamus, J. (productores) y Lee, A. (director) (2006). *Brokeback Mountain* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Good Machine.

Otten, I., van Meurs, S., Pieter Kuijpers. (productores) y Kamp, M. (director) (2014). *Jongens* [cinta cinematográfica]. Países Bajos: Pupkin Film, NTR (coproducción).

Papatakis, J. (producer) y Genet, J. (director) (1950). *Un chant d'amour* [cinta cinematográfica] Francia: Argos Film.

Parker, L. (producer) y Van Sant, G. (director) (1991). *My Own Private Idaho* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: New Line Cinema.

Passola. I. (producer) y Villaronga, A. (director) (2000). *El Mar* [cinta cinematográfica]. España: Massa D'or Productions.

Peck, R. (director) (1978). *Nighthawks* [cinta cinematográfica]. Reino Unido: Nashburgh, Four Corner Film.

Pésery, B., Wang, V. (productor) y Tsai, M., (director) (2006) *No quiero dormir solo* [cinta cinematográfica]. Malasia / Taiwán. Centre National de la Cinématographie (CNC), Dama Orchestra Malaysia, EMI Music Taiwan, Government Information Office of the Republic of China, Homegreen Films, New Crowned Hope, Soudaine Compagnie.

Pialat, S., Quainon, B. (productores) y Giraude, Alaine. (director) (2013). *El desconocido del lago* [cinta cinematográfica]. Francia: Les films du worso.

Pimkaew, P., Vongstapat, S. (productores) y Sakveerakul, C. (director) (2007) *Love of Siam* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Sahamongkol Film y Baa-Ram-Ewe.

Pérez, F. (productor) y Gutiérrez, T., Tabío, J (directores). (1994). *Fresa y Chocolate* [cinta cinematográfica]. Cuba/España/México: Miramax.

Plummer, K. (1997). *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*. London: Routledge.

Ponti, C. productor) y Scola. E. (director) (1977). *Una jornada particular* [cinta cinematográfica]. Italia y Canadá: Compagnia Cinematográfica, Champion y Canafox.

Praunheim, R. (director) (1970). *La almohada* [cinta cinematográfica]. West Alemania Occidental: Rosa Von Praunheim Filmproduction, Zweites Deutsches Fransehen (ZDF).

Probst, D. (productor) y Brocka, A. (director) (2004). *Eating Out* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Ariztical Entertainment.

Quincy, J., Kennedy, K., Marshall, F., Spielberg, S. (productores) y Spielberg, S. (director) (1985). *Color Púrpura* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Amblin Entertainment.

Radclyffe, S. (productor) y Jarman, D. (director) (1986). *Caravaggio* [cinta cinematográfica] Reino Unido: British Film Institute (BFI), Chanel Four Televisión.

Ribeiro, D. y Almeida, D. (productores) y Ribeiro, D. (director) (2014). *Hoje eu quero voltar Souzinho* [cinta cinematográfica]. Brasil: Lacuna Filmes, Polana Filmes.

Riggs, M. (productor y director) (1989) *Tongues Untied* [documental] Estados Unidos: Frameline y California Newsreel.

Ripploh, F. (director) (1981). *Taxi zum Klo* [cinta cinematográfica]. Alemania: Exportfilm Bischoff & Co.

Ripstein, A. (director) (1977) *Un lugar sin límite* [cinta cinematográfica]. México: Conacite 2.

Romanski, A., Gardner, D. Y Kleiner, J. (productores) y Jenkins, B. (director) (2016). *Moonlight* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: A24, Plan B Entertainmer, Pastel Productions.

Schidor, D. (productor) y Fassbinder, R. (director) (1982). *Querelle* [cinta cinematográfica]. Alemania: Gaumont Film Company.

Shaye, R. Y Talalay, R. (productores) y Waters, J. (director) (1988). *Hairspray* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Stephen Woolley.

Shaye, R., Waters, J., White, M. (productores) y Waters, J. (director) (1981) *Polyester* [cinta cinematografica] Estados Unidos: Dreamland y Michael White Film.

Shun-ching, S., Hu-ping, C., Li-kong, H. (productores) y Ming, T. (director). (1997). *The River* [cinta cinematográfica]. Taiwan: Taiwan Central Motion Picture Corporation.

Skartveit, H. (productor) y Araujo, D. (director). (2014). *Feriado* [cinta cinematográfica] Ecuador: Lunafilms Audivisual, CEPA Audiovisual, Abaca Films.

Stantic, L. (productor) y Martel, L (director) (2004). *La niña Santa* [cinta cinematográfica]. Argentina: Lita Stantic Producciones, La pasionaria S.R.L, El deseo.

Stephens, T., Adams, J., Blechman, J. (productores) y Stephens, T. (director) (2006). *Another Gay Movie* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Luna Picture, Piloton Entertainment, Velvet Films.

Stiller M. (director) (1916). *Las Alas o Vingarne* [cinta cinematográfica]. Suecia: Svenska Biograftern.

Troche, R., Turner, G. (productores) y Troche, R. (director) (1994). *Go Fish* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Can I Watch, Islet, KPVI, Killer Films, Samuel Goldwyn Company.

Uekrongtham, E. (productor y director) (2003). *Beautiful Boxer* [cinta cinematográfica]. Tailandia: GMM Pictures.

Vachon, C. (productor) y Haynes, T. (director) (1991). *Poison* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Killer Films, Bronze Eye Productions.

Vachon, C. (productor), y Kalin, Tom (director) (1992). *Swoon* [cinta cinematográfica], Estados Unidos: American Playhouse.

Van Upp, V. (productor) y Charles Vidor (director) (1946). *Gilda* [Cinta cinematográfica] Estados Unidos. Columbia Picture.

Van Sant, Gus. (productor) y Van Sant, Gus. (director) (1986). *Mala Noche* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Gus Van Sant.

Vasallo, C. (productor y director) (1983) *El día del Compadre* [cinta cinematográfica]. México: Alianza Cinematográfica mexicana SA de CV, Producciones Esme SA.

Velber, J., Löbber, K. (productores) y Bernardi, S. (director) (2011). *Romeos*, [cinta cinematográfica] .Alemania: Boogiefilm, Das Kleine Fernsehspiel.

Verbraeken, Y. (productor) y Defurne, B. (director) (2011). *North Sea Texas* [cinta cinematográfica]. Bélgica: Indeed films, Mollywood, Eén.

Vivattanapanpong, P., Klainark, Ch. (productores) y Thongkonthun, (director) (2000). *Iron Ladies* [cinta cinematográfica] Tailandia: Tai Entertainment.

Vivattanapanpong, P., Klainark, Ch. (productores) y Thongkonthun, Y. (director) (2003) *Iron Ladies 2* [cinta cinematográfica] Tailandia: Tai Entertainment, Hub Ho Hin Films.

Wachirabunjong, P. (productor y director) (2007). *Me... Myself* [cinta cinematográfica] Tailandia: Monofilm

Warhol, A. (productor y director) (1963). *Blow Job* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Andy Warhol Film.

Warhol, A. (productor y director) (1964). *Couch* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Andy Warhol Film.

Warhol, A. Y Wein, C. (directores) (1965). *My Hustler* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Andy Warhol Film.

Warhol, A. (productor) y Morrissey, P. Y Warhol, A. (directores) (1966). *Chelsea Girl* [cinta cinematográfica] Estados Unidos.

Warhol, A. (productor) y Morrissey, P. (director) (1968). *Flesh* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Andy Warhol Film.

Warhol, A. (productor) y Morrissey, P. (director) (1970) *Trash* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Film Factory.

Warhol, A. (productor) y Morrissey, P. (director) (1972). *Heat* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Andy Warhol Factory.

Waters, J. (productor y director) (1972). *Pink Flamingos* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Dreamland.

Waters, J. (productor y director) (1974). *Female Trouble* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: Dreamland.

Waters, J. (productor y director) (1977). *Desperate Living* [cinta cinematográfica] Estados Unidos: New Line Cinema.

Wattaleela, A. (productor) y Liasirikun, K. (director) (2002). *Saving Private Tootsie* [cinta cinematográfica]. Tailandia: Columbia Pictures Corporation, Mirage Enterprises, Punch Productions, Delphi Films.

Wong K.W., Ye Cheng, C. (productores) y Wong K.W. (director). (1997) *Happy Together* [cinta cinematográfica]. Hong Kong, Japón, Corea del Sur: Block 2 Pictures, Jet Tone Production, Prénom H Co. Ltd., Seowoo Film Company.

Woolley, S. (productor) y Jordan, N. (director) (1992). *Juego de lágrimas* [cinta cinematográfica]. Irlanda, Reino Unido: Miramax.

Wright, K. y Zouhali-Worrall, M. (directores) (2012). *Call me Kuchu* [documental] Estados Unidos y Uganda.

Záis, J. (productor) y Delgado L. (director) (1961). *Diferente* [Cinta cinematográfica] País: España. Aguila Film SA.

Zimbalist, S. (productor) y Wyler, W. (director) (1959). *Ben Hur* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer.

8.3 ENLACES DE INTERNET DESTACADOS

Crowdfunding plataformas más activas. Pulso Social. Recuperado el 15 de marzo de 2017. <http://pulsosocial.com/2015/06/04/las-10-plataformas-de-crowdfunding-mas-activas-en-latinoamerica/>

Crowdfunding para cineastas. Sundance TV. Recuperado el 15 de marzo de 2017. <http://www.sundancetv.la/festival-de-sundance/crowdfunding-para-cineastas-kickstarter-indiegogo>

Crowdfunding América Latina. Crowdacy. Recuperado el 15 de marzo de 2015. <http://www.crowdacy.com/crowdfunding-latinoamerica/>

Entrevista a Chucho Quintero (Youtube, Gabriel Gutierrez García). Publicado 18 de Febrero de 2017. Recuperado 09 de Febrero de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=w10TJ1xrhII>

Entrevista a Karim Aïnouz – Praia do Futuro. 19 Septiembre 2014. Recuperado el 04 de abril de 2017: <https://premiosebastiane.com/2014/09/19/entrevista-karim-ainouz-praia-do-futuro/>

Entrevista a Filipe Matzembacher y Marcio Reolon (Colectivo Cinema Errante). Recuperado 16 de Marzo de 2017 <https://cinemaerrante.wordpress.com/2015/07/07/beira-mar-interview-with-directors-filipe-matzembacher-marcio-reolon/>

Euforia. RAE. Recuperado el 01 de abril de 2017. <http://dle.rae.es/?id=H5vGOEw>

Wikipedia: Disforia de género. Recuperado 01 de Abril de 2017 https://es.wikipedia.org/wiki/Disforia_de_g%C3%A9nero

8.4 PELÍCULAS ANALIZADAS UTILIZADAS

Ariel, S., Lerman, D., Martínez, N., Stantic, L. (productor) y Lerman, D. (director) (2002). *Tan de repente* [película]. Argentina, Países Bajos: Hubert Bals Fund, Lita Stantic Producciones, Nylon Cine.

Arriaga, G., Cova, R., Franco, M., Vigas, L. (productores) y Vigas, L. (director) (2015). *Desde Allá* [película]. Venezuela: *Factor RH Producciones, Malandro Films, Lucia Films*.

Fuentes-León, J. (productor) y Fuentes-Leon, J. (director) (2009) *Contra Corriente* [película]. Perú / Colombia / Francia / Alemania Elcalvo Films, Dynamo, La cinefacture, Neuecameofilm.

Hernández, J., Cruz, M., Gómez, S. (productor) y Hernandez, J. (director) (2015) *Te Prometo Anarquía* [película]. México / Alemania: Interior13 Cine, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Rohfilm

Levine, H., Costa, G. (productor) y Aïnouz, K. (director) (2014). *Praia do Futuro* [película]. Brasil / Alemania: Coração da Selva, Hank Levine Film, Watchmen Productions (co-production), Detailfilm.

Matzembacher, F., Reolon, M., Rocha, T. (productor) y Matzembacher, F., Reolon, M. (director) (2015) . *Beira-Mar* [película]. Brasil: Avante Filmes.

Puenzo, L.A., Morales, J. (productores) Lucía Puenzo (directora) (2007). *XXY* [película]. Argentina / Francia / España. Historias Cinematográficas, et al.

Puenzo, L.A., Morales, J. (productores) y Puenzo, L. (directora) (2009). *El Niño Pez* [película]. Argentina: Historias Cinematográficas Cinemania, Ibermedia, Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), MK2 Productions, Televisión Española (TVE), Wanda Visión S.A.

Quintero, C., Makoszay, E. (productor) y Quintero, Ch. (director) (2015). *Velociraptor* [película]. México: Equus Film / Cine DMT.

Solomonoff, J., Salvia, P., Arida, M., Seabra, L.(productores) y Solomonoff, J. (director) (2009) *El Último Verano de la Boyita* [película]. Argentina / España / Francia: Travesia Productions, Domenica Films, El Deseo, Epicentre Films (co-production).

Ugás, M. (productor) y Rondón, M. (director) (2013). *Pelo Malo* [película]. Venezuela, Perú, Argentina, Alemania: Artefactos S.F, Hanfgarn & Ufer Film und TV Produktion, Imagen Latina, La Sociedad Post, Sudaca Films.

9 ANEXOS: SINOPSIS DE PELÍCULAS

9.1 FICHA TÉCNICA PELÍCULAS UTILIZADAS

9.1.1. BEIRA-MAR

TÍTULO DE PELÍCULA: BEIRA-MAR

DIRECTOR: FILIPE MATZEMBACHER Y MARCIO REOLON.

ACTORES: Mateus Almada, Maurício Barcellos, Elisa Brittes, Fernando Hart

PERSONAJES PRINCIPALES: Martin, Tomaz.

País: Brasil.

Duración: 83 minutos.

Color: Color.

Idioma: Portugués

Género: Drama

Fecha. de lanzamiento: 2015

Productoras: Avante Filmes

9.1.2 CONTRACORRIENTE

TÍTULO DE PELÍCULA: CONTRACORRIENTE

DIRECTOR: JAVIER FUENTES-LEÓN

ACTORES: Cristian Mercado (Bolivia), Tatiana Astengo (Perú), Manolo Cardona (Colombia).

PERSONAJES PRINCIPALES: Miguel, Mariela, Santiago.

Países: Perú, Colombia, Francia, Alemania.

Duración: 97 minutos.

Color: Color.

Idioma: Español

Género: Drama

Fecha. de lanzamiento: 2009

Productoras: Elcalvo Films. Dynamo. La cinefacture. Neuecameofilm

9.1.3 DESDE ALLÁ

TÍTULO DE PELÍCULA: DESDE ALLÁ

DIRECTOR: LORENZO VIGAS .

ACTORES: Alfredo Castro, Luis Silva

PERSONAJES PRINCIPALES: Armando y Elder.

Países: Venezuela, México

Duración: 93 minutos.

Idioma: Español.

Género: Drama

Color: Color

Fecha de Lanzamiento: 2015.

Productoras: Factor RH Producciones, Malandro Films, Lucía Films

9.1.4 EL NIÑO PEZ

TÍTULO DE PELÍCULA: EL NIÑO PEZ

DIRECTOR: LUCÍA PUENZO

Países: Argentina, Francia, España.

Duración: 96 minutos.

Color: Color.

Idioma: Español - Guaraní

Género: Drama / Romance

Fecha. de lanzamiento: Abril 2009 (Argentina)

Productoras: Historias Cinematograficas Cinemania, Ibermedia (as Programa Ibermedia), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA), MK2 Productions, Televisión Española (TVE), Wanda Visión S.A.

9.1.5 EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA

TÍTULO DE PELÍCULA: EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA

DIRECTOR: JULIA SOLOMONOFF

ACTORES : Guadalupe Alonso, Nicolás Treise, Mirella Pascual

PERSONAJES PRINCIPALES: Jorgelina, Mario, Elba.

Países: Argentina, España, Francia.

Duración: 93 minutos

Color: Color

Idioma: Español

Género: Drama

Productoras: Travesía Productions, Domenica Films, Deseo, El (co-production), Epicentre Films (co-production), Ibermedia (support), Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) (support), Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (support), Lucky Monkey Pictures,

9.1.6 PELO MALO

TÍTULO DE PELÍCULA: PELO MALO

DIRECTOR: MARIANA RONDÓN

ACTORES: Samuel Lange Zambrano, Samantha Castillo

PERSONAJES: Junior y Marta

Países: Venezuela, Perú, Argentina, Alemania.

Idioma: Español

Duración: 93 minutos.

Género: Drama.

Color: Color

Productoras: Artefactos S.F., Hanfgarn & Ufer Film und TV Produktion., Imagen Latina., La Sociedad Post., Sudaca Films

9.1.7 PRAIA DO FUTURO

TÍTULO DE PELÍCULA: PRAIA DO FUTURO

DIRECTOR: KARIM AÏNOUZ

ACTORES: Wagner Moura, Clemens Schick, Jesuíta Barbosa

Personajes: Donato, Konrad, Ayrton

Países: Brasil, Alemania

Duración: 106 minutos.

Idioma: Portugués, Alemán, Inglés

Género: Drama

Color: Color

Fecha de Lanzamiento: 1 2014.

Productoras: Coração da Selva, Hank Levine Film, Watchmen Productions (co-production), Detailfilm.

9.1.8 TAN DE REPENTE

TÍTULO DE PELÍCULA: TAN DE REPENTE

DIRECTOR: DIEGO LERMAN

Países: Argentina, Holanda.

Duración: 90 minutos.

Idioma: Español

Género: Comedia, Drama

Color: Blanco y Negro

Fecha de Lanzamiento 2002

Productoras: Hubert Bals Fund, Festival Internacional de Rotterdam, Lita Stantic Producciones, Nylon Cine, Inst, Nac. de Cinematografía y Artes Audiovisuales

9.1.9 TE PROMETO ANARQUÍA

TÍTULO DE PELÍCULA: TE PROMETO ANARQUÍA

DIRECTOR: JULIO HERNÁNDEZ CORDÓN.

ACTORES: Diego Calva Hernández, Eduardo Martínez.

Personajes: Miguel y Johnny

Países: México, Alemania.

Duración: 88 minutos.

Idioma: Español e Inglés.

Género: Drama.

Color: Color

Fecha de Lanzamiento: 2015.

Productoras: Interior 13 Cine, Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE), Rohfilm (co-production).

9.1.10 VELOCIRAPTOR

TÍTULO DE PELÍCULA: VELOCIRAPTOR

DIRECTOR: CHUCHO E. QUINTERO

ACTORES: Alan Aguilar y Axel Arenas

Personajes: Álex y Diego

Países: México.

Duración: 95 minutos.

Idioma: Español.

Género: Comedia, Drama.

Color: Color

Fecha de Lanzamiento: 2014.

Productoras: Equus Film / Cine DMT

9.1.11 XXY

TÍTULO DE PELÍCULA: XXY

DIRECTOR: LUCÍA PUENZO

Actores: Inés Efrón, Ricardo Darín, Martín Pirojansky

Personajes: Álex, Kraken y Álvaro

Países: Argentina, España, Francia.

Duración: 86 minutos.

Idioma: Español

Género: Drama

Fecha de Lanzamiento: 2007

Productoras: Historias Cinematograficas Cinemania. Co-productoras: Wanda Vision S.A., Pirámide Film. Soporte Financiero por: Ministerio de la Cultura de España, Cinefondation, Fond Sud (Ministerio Relaciones Exteriores de Francia).

9.2 SINOPSIS DE PELÍCULAS ANALIZADAS

9.2.1 BEIRA MAR



Fig. 9.2.1.a Captura de *Beria-Mar*. Martin mira por la ventana pensativo después de hablar con su padre

Es otoño en Brasil. Martin, un chico de Porto Alegre de unos veinte años debe ir a la casa de su abuelo en un pueblo costero para buscar unos documentos bajo las instrucciones de su padre. Allí debe recibir un documento de herencia firmado y volver con este. Martin no le agrada su caracter rígido e imponente de su padre pero no sabe como decirle que no.

En contra de los deseos de su padre, va acompañado de Tomaz, un muy buen amigo, tranquilo, contemporáneo en edad y quién quiere fortalecer su amistad con Martin. Después de un largo viaje, cigarrillos, conversaciones y organización de un reencuentro con sus amigas, llegan al pueblo. Tomaz y Martin se ponen cómodos. Tomaz mira el mar desde la habitación, se ve preocupado.

El día siguiente, Martin se ve nervioso de camino a la casa de su abuelo. Llega a la casa, deja a su amigo esperando dentro del coche mientras ingresa a la casa. En la misma, es recibido con frialdad y rechazo por la esposa de su abuelo, con su tío y su prima. Martin explica porque está allí y la esposa le cuestiona sus motivos y le espeta "si tú padre quiere nuestro dinero que venga él mismo". Martin se marcha sin el documento que necesita.

Martin sale de la casa y encuentra a su amigo dormido mientras esperaba en el coche y se marchan juntos. Martin intenta distraerse conversando con Tomaz en el parque, bebiendo algunas cervezas, hablando sobre la vida. Antes de volver a casa pasan por una discoteca y a Tomaz le rechazan la entrada. Martin, sin embargo, insiste entrar y deja a Tomaz esperando "solo unos cinco minutos". Después de un rato esperándole, Tomaz, se marcha a casa solo decepcionado.

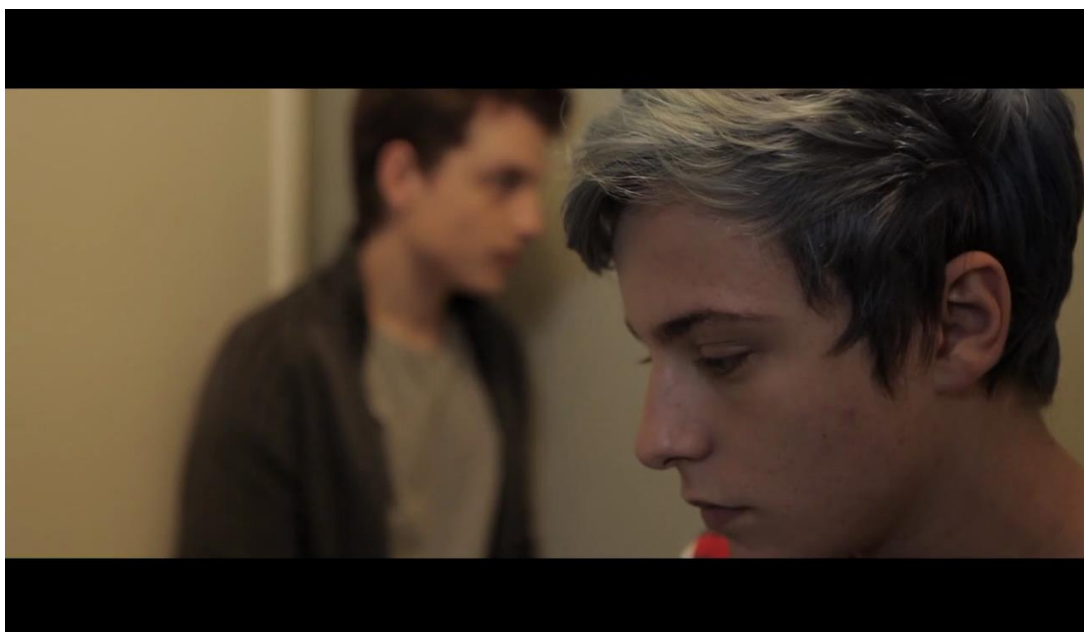


Fig. 9.2.1.b Captura de *Beria-Mar*. Tomaz y Martin en "2 minutos en el armario"

Al día siguiente, amanece. Ya en la casa, Martin se disculpa con Tomaz por dejarlo solo la noche anterior. Tomaz no le da importancia y comparten el día, jugando videojuegos, conversando, compartiendo historias en común, dibujando y caminando por la playa. Martin le pide a Tomaz mostrarle sus dibujos pero Tomaz se niega.

Pasadas las horas, Martin y Tomaz hacen una fiesta en la casa, con otro amigo y varias chicas. Comparten historias, bailan, juegos y mucho alcohol. Juegan “verdad o reto”, donde algunos terminan contando verdades o terminan en el armario durante 2 minutos retados a besarse; o con el pelo azul como Tomaz. En una ocasión, una amiga reta a Martin y Tomaz, “2 minutos en el armario”; y aunque los chicos aceptan el reto, dentro del armario los dos chicos, evidentemente incómodos, se ignoran mutuamente.

Al final de la fiesta, todos terminan en pareja, muy borrachos, cada chico con una chica y en una habitación. Tomaz se encuentra en una habitación con una de las mujeres, aunque se le nota incómodo: no está a gusto con la chica quien está detrás de él, aunque él prefiere entablar una conversación y beber hasta embriagarse. Poco después le interrumpe otro amigo, sale de la habitación y le pide preservativos. Ya desde el pasillo observa a Martin teniendo relaciones sexuales con otra de las chicas sobre el sofá.

Cuando las chicas se retiran, Tomaz está muy borracho. Martin le ayuda a sacarle la ropa y le mete en la ducha antes de irse a acostar. Mientras Tomaz está en la ducha, Martin hojea el cuaderno de dibujos de su amigo y se ve retratado en él, desde distintas poses y ángulos. Martin vuelve a la habitación y se ducha.

Amanece al sur de la costa y los amigos están resacados, sobretodo Tomaz, hablan sobre la noche anterior. Vuelven a la casa del abuelo pero antes de entrar a la casa, su tío le llama a parte y le pide ayuda en sus labores en el garaje. Mientras corta madera, ambos comparten historias de niñez y restablecen un contacto afectivo aparentemente perdido.

Entra a la casa y la señora le reprocha el hecho de que su padre tuviera más de diez años sin ir a la casa pero poco después se vuelve amable, y aunque expresa que se siente como un intruso, la señora le ofrece té y le hace sentir

bienvenido. Poco antes que Martin se marche, su prima Rosa le entrega el documento. Le recuerda que siempre será bienvenido y que forma parte de la familia.

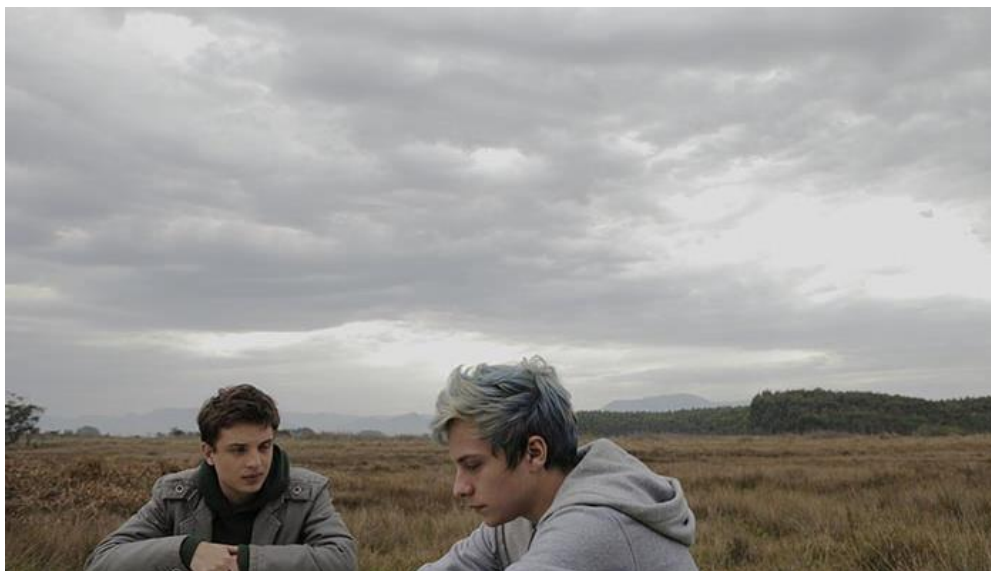


Fig. 9.2.1.c Captura de Beria-Mar

Martin lleva a Tomaz a un campo abierto de cielos grises invernales; este sitio es el único recuerdo que le queda de su fallecido abuelo. Martin y Tomaz conversan, Tomaz le confiesa que quiere regresar a Porto Alegre y Martin le pregunta si es su novio quien le espera. Pronto, Tomaz se sincera con Martin y le dice que es gay, está saliendo con un chico ya hace tres semanas y no es su primera experiencia. Martin le acepta, le escucha y le hace saber que antes pudo haber confiado en él.

Ambos se van a casa, Martin llama a su padre y le dice todo lo que siente respecto a él, pierde su miedo a la playa en compañía de su amigo y llega a cuestionarse donde pertenece, con su padre o en la casa a la orilla del mar. Entre cervezas e insinuaciones, Martin se ríen y comparten. Tomaz, al levantarse para ir en busca de más cervezas, es detenido por Martin quien le besa. Ambos exploran su atracción y deseo y mantienen relaciones sexuales.



Fig. 9.2.1.d Captura de *Bería-Mar*

Amanece en el playa a la orilla del mar, ambos se despiertan juntos en la cama. Martin sale de la casa enérgicamente y por primera vez se dirige a la playa. Ya frente al mar, con decisión, entra y se ve cómodo, disfrutando cada paso y salto dentro del agua, dentro de esta nueva vida que parece comenzar.

9.2.2 CONTRACORRIENTE



Fig. 9.2.1.a Captura de *Contracorriente*. Miguel y Mariela esperan los resultados del eco

Miguel, un hombre de unos 30 años, barba y cabellos negros, está acostado sobre el vientre de su esposa embarazada **Mariela**, una mujer de piel morena y negra cabellera, de unos veinticinco años y con ocho meses de embarazo. Ambos conversan sobre el embarazo en su casa cuando llaman a su puerta en el medio de la noche. Un conocido le avisa sobre la muerte de su primo Carlos.

Llega a la casa de sus familiares y comparte con sus familiares, mientras se hace la ceremonia de limpieza del cuerpo. Héctor le pide a Miguel los honre con la ceremonia del enterramiento en el mar. Miguel y Héctor llevan la camilla mortuoria de bambú donde reposa el cadáver, luego Miguel pronuncia las palabras ceremoniales religiosas y juntos en el bote de Miguel, llevan el cadáver hacia el mar donde lo dejan caer al fondo marino.

En un bar del pueblo de pescadores, Miguel está reunido con su primo Héctor y otros amigos cuando entra **Santiago**, un joven alto, de unos 25 años, piel blanca, ojos azules y cabellos rubios, quien vive en el pueblo hace poco tiempo y se dedica a la pintura y a la fotografía. El grupo se incomoda con su presencia y hacen burlas. El cantinero trae unas botellas de licor pero el grupo

lo rechaza. Santiago insiste, colocando personalmente las botellas sobre la mesa, les da el pésame por la muerte de Carlos y se marcha.



Fig. 9.2.1.b Captura de *Contracorriente*. Miguel y Santiago en un encuentro furtivo

Miguel sale del bar hacia una apartada casa en construcción donde encuentra con Santiago. Al encontrarse, ambos se abrazan, se besan y se acarician; luego conversan sobre la conducta del grupo y hablan sobre ellos y un viaje planificado que habrá de posponerse por el duelo familiar y la proximidad del parto de Mariela, a pesar de las objeciones de Santiago.

Ya en su casa, Santiago realiza una pintura sobre el entierro, donde aparece Miguel encabezando el cortejo. Al día siguiente, mientras Mariela compra en el mercado conoce a Santiago, éste le trata con simpatía y le obsequia una vela decorada y le hace una fotografía. En la casa le cuenta a Miguel sobre su encuentro con el pintor y el obsequio. Miguel inventa una excusa y va al encuentro con Santiago en una playa desierta. Al encontrarse, se acarician, se besan y mantienen relaciones sexuales.

Santiago le muestra fotos que le ha realizado a Miguel, él le reclama por las fotos y por lo del encuentro con Mariela, exigiendo que se mantenga alejado de ella. Miguel exige privacidad a Santiago, quien cuestiona el secretismo

de la relación y la conducta machista de Miguel. Santiago le dice a Miguel que se marcha y que no puede seguir esperándole. Ambos se separan disgustados.

En la misa dominical, los vecinos comparten una comida comunitaria que elaboran Mariela y Miguel y hay comentarios sobre el fotógrafo, su posible homosexualidad y su la extraña ausencia del fotógrafo ese domingo.



Fig. 9.2.1.c. Captura de *Contracorriente*. El espíritu de Santiago busca ayuda de Miguel

Al día siguiente Miguel llega de faenar en la pesca y ve a Santiago en el comedor de la casa; Miguel se asusta y se molesta por su presencia en su casa. Santiago le dice que se lo llevó la corriente pero Miguel no quiere escucharlo. Sale Mariela de la habitación y le pregunta con quién hablaba, pasa al lado de Santiago y parece que no le ve. Miguel no entiende por que Mariela no ve a Santiago y es cuando se percató que Santiago es un espíritu, Miguel busca en la playa a Santiago y solo encuentra su bolso, con la cámara y una tarjeta dedicada a él.

Miguel en su casa llora, presumiendo que algo fatal le ha sucedido a Santiago; Mariela piensa que llora por la muerte de su primo Carlos y le consuela. Miguel busca a Santiago en su casa vacía, ve el cuadro del velorio y mancha su casa con pintura, para no ser reconocido; coge la foto de Mariela, la guarda y se va de la casa.



Fig. 9.2.1.d. Captura de *Contracorriente*. El “trio” va a misa

El espíritu de Santiago aparece en la misa dominical y solo es visible para Miguel. Santiago le dice que está desesperado porque no sabe que pasa, relata lo del arrastre de la corriente contra las rocas y que desde ese momento nadie lo ve: se siente muy solo, atrapado y quisiera irse. Miguel le dice que hay que buscar su cuerpo y ofrecerlo en ceremonia para que pueda descansar; y le ofrece su ayuda para encontrar el cuerpo.

Miguel comienza la búsqueda del cuerpo sin suerte. Ya en la noche Miguel conversa con el fantasma de Santiago quien le cuenta sobre su soledad cuando Miguel no está. Sin embargo, ambos comparten momentos idílicos: pasean por la aldea juntos, comparten juntos mientras Miguel juega con sus amigos o en su casa donde comparte junto a Mariela; nadie está para juzgarles y Miguel se siente libre por primera vez.

En una de sus inmersiones Miguel consigue el cadáver de Santiago, lo amarra con cuerdas y lo ata a una roca del fondo marino. No le cuenta el hallazgo a Santiago y le pide a Santiago que se quede con él. Santiago disfruta sus momentos pero le explica que quiere marcharse. Juntos van a la playa y comparten juntos íntimamente sexo sobre la arena toda la noche. Al amanecer Miguel está dormido y desnudo en la playa. El cura del pueblo lo despierta y asocia su estado a una borrachera.

Durante la noche, una pareja del pueblo entra en la casa de Santiago, vacía, para usarla como sitio de encuentros íntimos y descubren a un retrato pintado de Miguel desnudo en su habitación. Comienzan los rumores sobre una posible relación entre Miguel y el pintor. Miguel niega a su esposa el conocer al pintor aunque Mariela comienza a dudar.

Miguel busca al espíritu de Santiago y le reclama lo del cuadro, por su culpa ahora dudan de su hombría. Santiago le confronta por su poco valor para reconocer el amor que se tienen y por guardar apariencias en el pueblo.

Mariela pare un varón, ella mantiene confianza en Miguel y no le da credibilidad a los comentarios y refuerza su confianza en su esposo. Miguel va al bar del pueblo por licor y reclama a sus familiares que no han ido a conocer a su hijo, es evidente el rechazo social de ellos hacia Miguel.

Miguel se vuelve a sumergir y busca el cuerpo de Santiago; pero este se ha desatado y lo ha perdido. Miguel le confiesa a Santiago que perdió el cuerpo, que lo había encontrado hacía tiempo y que no lo había sacado para evitar que se fuera. Santiago dolido le pide que no le llame mas y que le deje descansar; se abrazan y se despiden.

En su casa, conversa con su esposa y finalmente le confiesa la verdad sobre su relación con Santiago y sobre lo del cuadro; su esposa decepcionada y llorando, recoge al niño y abandona el hogar.

Miguel va a la casa de la madre de su esposa para que regrese. Mariela regresa al hogar con dudas sobre la relación, sin embargo, defiende a su esposo en la comunidad y sus familiares retoman el contacto con Miguel. Pasado los días, pescadores familiares de Miguel encuentran el cadáver de Santiago y no le informan nada a Miguel, pero si lo hace una de las muchachas del pueblo.

Miguel pasea a su hijo en la orilla del mar, en la noche y encuentra una vela encendida que fue regalo de Santiago a Mariela, le reclama que supiera del hallazgo del cuerpo y se lo ocultara; y le dice que él lo enterrara en el mar. Mariela lo interpreta como un gesto de amor de Miguel hacia Santiago, y reasume su posición de abandonar a Miguel pero Miguel dice que lo hace por su hijo, darle el ejemplo asumiendo la verdad.



Fig. 9.2.1.e. Captura de *Contracorriente*. Miguel en camino a reclamar el cuerpo de Santiago

Héctor le dice a Miguel que no se involucre pero Miguel lo ignora. Va a casa de Santiago donde están su madre y una hermana, se entera que hay una gran cantidad de pinturas de el desnudo. Le pide a la madre que le permita enterrar a Santiago en el mar para que descanse y poder cumplir con esa petición de Santiago.

Miguel prepara el cadáver y sale cargando la camilla de bambú con el cadáver amortajado, hay miradas de desaprobación de familiares y amigos pero Miguel las ignora. La madre y la hermana de Santiago junto al cura acompañan el cortejo y los pobladores se dividen unos en contra y otros apoyando a Miguel en su labor. Miguel pronuncia el discurso fúnebre, acompañado de un grupo de amigos y coloca el cadáver en el bote de Miguel, lo lleva a alta mar donde lo abraza, lo besa y lo deposita en el mar. Miguel cerrando los ojos, percibe la presencia del espíritu de Santiago que le besa como señal de despedida.

9.2.3 DESDE ALLÁ



Fig. 9.2.1.a Captura de *Desde Allá*. Armando se masturba mientras ve al cuerpo de un chico desnudo

Armando, de unos 50 años y dueño de un laboratorio dental, callejea por las barriadas populares de Caracas buscando chicos jóvenes. Se acerca tranquilamente a ellos, les acecha, les ofrece dinero y luego los invita a su piso. Allí les contempla a la distancia, excitándose y masturbándose al ver sus cuerpos desnudos, sin ningún contacto físico con ellos.

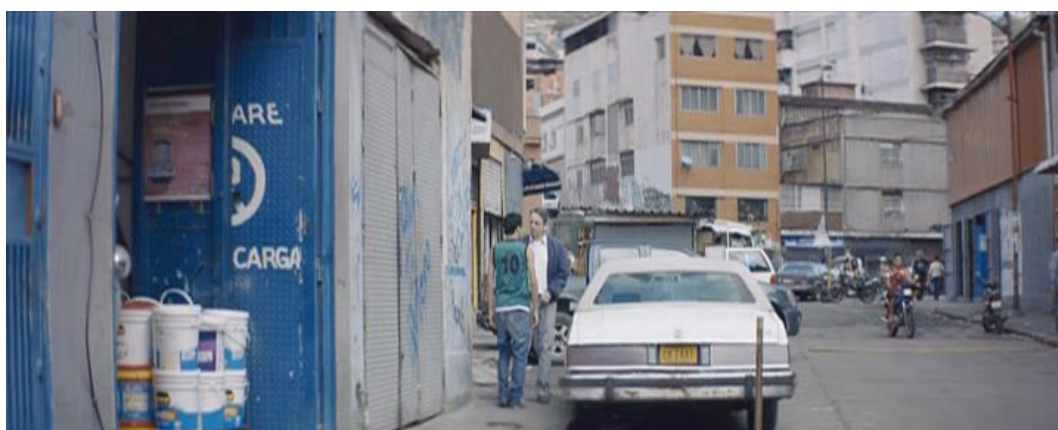


Fig. 9.2.1.b Captura de *Desde Allá*. Armando se acerca a Elder

Elder es un joven de unos veinte años, quién lidera una banda de delincuentes juveniles en el barrio. Un día, es increpado e invitado por Armando a su casa y acepta, le acompaña a su casa y le sigue el juego. Ya dentro de su piso, Elder le rechaza insultando a Armando, quien le tenta con más dinero. En un momento de distracción, el joven coge un objeto decorativo y golpea la cabeza de Armando, dejándole inconsciente. Elder sale del apartamento, después robarse una pequeña escultura, el dinero y la billetera.



Fig. 9.2.1.c Captura de Desde Allá. Armando observa a su padre desde la distancia

Elder, por su parte, vive sus días con intensidad. Tiene sexo apasionado con su novia, roba vehículos cuando puede y asesta golpes de venganza a cualquiera que se le cruce por delante. Pocos días después de recuperarse de las lesiones sufridas, Armando sigue acechando a Elder, insistiendo con su proposición. Elder va a su casa y Armando le ofrece más dinero. Elder vuelve a rechazarlo, coge el dinero y se marcha, esta vez sin atacarle.

Mientras tanto, Armando recibe la noticia del regreso de su padre después de muchos años, a quien todavía recuerda con rencor. Ante la recomendación de su hermana de olvidarle y pasar página, Armando cambia bruscamente sus formas y se torna agresivo. Armando acecha también a su padre: le sigue a su oficina, le observa desde lejos, se monta en el mismo ascensor que él pero no se atreve a decirle palabra ni hacerse ver.

Igualmente, Armando continúa tras Elder; esta vez acercándose de una manera más personal, con gestos como invitándole a comer. En una de estas comidas comienzan a acercarse y hablar de ellos mismos. Elder le confiesa que su padre está en la cárcel por matar a un hombre. Un día Elder desaparece y Armando le busca con insistencia en aquellos sitios que el chico frecuenta, hablando con gente que le conoce e incluso hasta llega a ir a su casa. Finalmente, descubre a Elder golpeado y mal herido, escondido en casa de unos amigos después de recibir una golpiza que casi le deja sin vida.



Fig. 9.2.1.d Captura de Desde Allá. Discusión entre ambos

Armando lleva al joven herido a su casa, le acoge y le cuida día y noche hasta que se recupera físicamente y de su estado de inconsciencia. Poco después, Elder comienza a andar, recupera su apetito y pasa sus días en casa de Armando. Mientras está solo, Elder revisa la casa de arriba a abajo buscando dónde éste esconde su dinero y sus cosas de valor con intención de robarle.

En el momento que Elder intenta abrir una caja fuerte, es descubierto *in fraganti* por Armando, quien le enfrenta indignado y le amenaza con un cuchillo. Elder se defiende argumentando que al menos “no es maricón”; a lo que Armando le responde clavándose el cuchillo el mismo en la pierna, después de cuestionar la supuesta hombría del chico. Elder sale a la calle, confundido y aturdido, aunque regresa preocupado poco después para llevar a Armando a un hospital. Ante su

rechazo y amenaza de llamar a la policía, Elder se disculpa con un abrazo repentino que sorprende a Armando enormemente.



Fig. 9.2.1.e Captura de Desde Allá

La relación y el afecto entre ambos va aumentando. Elder enseña a Armando su objeto de deseo, un coche que está arreglando y pagando, con el dinero robado a Armando, y le pide a éste ayuda con el resto del dinero. Armando acepta bajo la sorpresa del chico y la suspicacia del dueño del taller. Elder lleva a Armando a una playa a donde solía ir con su padre para agradecerle por el préstamo del coche. Sentado a la orilla de un paisaje imponente, intercambian historias personales. El chico le pregunta a Armando si su padre vive, y éste responde que preferiría que estuviera muerto.

El día después en dicho carro van al sitio donde Armando ha seguido a su padre descubriendo su sitio de trabajo. Elder le había pedido conocer al padre y lo sigue a pie, para conocerle de cerca. Elder asiste a los quinceaños de un familiar e invita a Armando que le acompañe. Allí Armando conoce a su madre Amelia, la madre de Elder, mujer morena y atractiva de unos cuarenta años, quién observa a Armando con cierta suspicacia.



Fig. 9.2.1.f Captura de Desde Allá. Elder besa a Armando a la fuerza.

Durante la fiesta, Elder ebrio busca a Armando en el baño de hombres y al verse solo con él intenta besarlo, aunque es rechazado por Armando y visto por alguien de la fiesta. Al día siguiente, Elder despierta en su coche y al ir a su casa, su madre le echa con insultos homófobos. Igualmente ve como sus amigos le evitan y le ignoran. Elder, solo y sin saber que hacer, se refugia en el apartamento de Armando. Allí sigue buscando contacto físico con éste aunque Armando le rechaza.

Durante el desayuno, Elder le dice que ha tomado la decisión de matar al padre de Armando. Armando no responde. A altas horas de la noche, Elder toca la puerta de Armando y al entrar le dice que había matado a su padre, mientras tira en la mesa los casquillos de tres balas. Esa noche Elder se mete en la cama con Armando y entre forcejeos y caricias tienen una relación sexual.



Fig. 9.2.1.g Captura de Desde Allá. Elder intenta escapar de la policía.

Al día siguiente se ve a Armando silencioso y de mal humor, mientras Elder tiene una actitud de complacencia ante lo sucedido. Sale a la barriada a comprar pan. Armando en la calle, hace una llamada desde un teléfono público; varias patrullas policiales apostadas en la calle, los policías al ver llegar a Elder le dan la voz de arresto, este de escapar inútilmente. En la calle muchos curiosos observan la acción policial, entre ellos, Armando.

9.2.4 EL NIÑO PEZ



Fig. 9.2.4.a Captura de El Niño Pez

Lala, una adolescente, se despierta aturdida en la mañana, alentada por su perro y observa un vaso de leche medio vacío sobre la mesa de noche. Sale de la casa y se dirige a una terminal de autobuses, donde toma un bus con destino a la frontera. Ailín, la trabajadora doméstica de la casa, busca a Lala pero no le encuentra. Sollozando, ve al padre de Lala, un famoso juez, quien yace muerto sentado en su escritorio. Lala está en el bus, con una foto de ella con Ailín y llora en silencio.

Meses antes, Ailín despierta a Lala con un cachorro a quien regala a Lala. Pronto, ambas se muestran afectuosas y planean escaparse las dos solas para vivir su relación con libertad. Para ello, han recopilando dinero y joyas que ambas roban y negocian por dinero; ambas desean irse al Paraguay, al pueblo donde nació la Ailín, a las orillas del lago Ypoá, solo falta robar un cuadro más y tendrán el dinero que necesitan.

En un poblado fronterizo, Lala, ve en un televisor la transmisión de la noticia de la muerte de su padre, observa a Ailín declarando a los medios y enfatizando que en la casa del juez no había nadie y que no sabía del paradero de su hija.

Mientras, recuerda el baile familiar de despedida de su hermano Nacho, (un joven de veinte años quien decide regresar a la granja donde recibió tratamiento para adicción a drogas). Lala nota miradas cómplices entre Ailín y su padre. En la cena familiar Lala le exige al padre que no se meta con ella. Al tener dudas sobre la relación de ambos, deciden adelantar su viaje: roban un cuadro valioso y se lo llevan. El juez les ve salir a escondidas; Ailín y el Juez cruzan miradas de complicidad.



Fig. 9.2.4.b Captura de El Niño Pez

El Vasco es quien vende los objetos que han robado, y les dice que con la venta del cuadro lograrán bastante dinero. Van los tres a un centro nocturno donde Ailín baila y se divierte, mientras el Vasco le cuenta a Lala cómo se conocieron. Ailín se reúne con ambos y les besa a ambos. Al final ellas se marchan solas.

El día anterior a su muerte, el juez tiene sexo con Ailín en su estudio y Lala los sorprende; molesta le dice que cree que la relación con su padre es causa de su falta de decisión para escaparse con ella. Ailín llorando apenas sale de la casa.

De nuevo en el bus, Lala llega al pueblecito donde vivió Ailín, ubica la casa abandonada adornada con motivos religiosos paganos, de los usados para agradecer favores espirituales a santos; hay múltiples figuras de un niño en pose de natación y papeles de agradecimiento por favores recibidos.

Sócrates Espina, un actor famoso procedente de la capital, llega a un local donde le espera Lala. Se presenta como el padre de Ailín y esta como su novia. El padre le ofrece alojamiento en la casa deshabitada. Ya dentro de la casa, Lala observa fotos y recuerdos de la infancia de Ailín.



Fig. 9.2.4.c Captura de El Niño Pez. Lala nadando en el lago Ypoa

Lala se va caminando al lago Ypoá y recuerda donde había planeado Ailín construir su casa, llega a una especie de altar en el lago y allí se sumerge en el lago, teniendo una visión de encontrarse con un niño que vive en lo profundo, el niño pez de la leyenda que Ailín. Sale del lago y toma una figurita del niño con ella. Lala le relata a Sócrates lo que vio en el lago y este le dice que eso fue más que un sueño. Le informa Ailín está presa como sospechosa del asesinato del juez. Sócrates igual le confiesa que abusó de Ailín cuando esta era niña y Lala se enfurece y se marcha de vuelta a Buenos Aires, decidida a liberarla.



Fig. 9.2.4.d Captura de El Niño Pez

Lala llega a su casa en Buenos Aires de noche y consigue a su madre durmiendo, se recuesta en su pecho y le dice que estaba en Paraguay; la madre le pide que no diga nada, que la Guayi está presa en un correccional de menores por defender a Lala.



Fig. 9.2.4.e Captura de El Niño Pez

Lala se sumerge en la bañera y se corta su cabellera, camina hacia el estudio de su padre y revive el momento en el cual su padre poseía sexualmente a Ailín, luego recuerda a esta recogiendo sus pertenencias para irse de la casa. En su recuerdo, Lala saca del botiquín de medicamentos, abundantes cápsulas de un frasco y vierte su contenido en un vaso de leche para tomárselo. Antes de beber, su padre le sirva un vaso de leche para el también, Lala lo sirve y se gira del vaso para guardar el recipiente. Al reincorporarse, observa que su padre está colocando azúcar en ambos vasos y no puede diferenciar cual es el vaso envenenado. Ambos toman un vaso y se despiden, Lala toma el otro vaso y lo prueba se despiden. Su padre va al estudio y muere envenenado.

Sigue Lala recorriendo el estudio y recordando la situación y llora silenciosamente. Al día siguiente, mientras desayuna, su madre recibe llamada de la policía, les informa que su hija apareció y que los espera.

Lala visita a Ailín en el correccional, Ailín le cuenta lo sucedido con ella y le dice haber visto en una casa, el cuadro de ellas que vendió el Vasco. Lala le dice que estaba esperándola en Ypoa y que conocio a Sócrates. Ailín se hace la desentendida con Lala, le confiesa que el dinero que mandó para Ypoa, no era para Lala sino para ella y que se olvide de ella. Ambas forcejean y las vigilantes del correccional las separan.

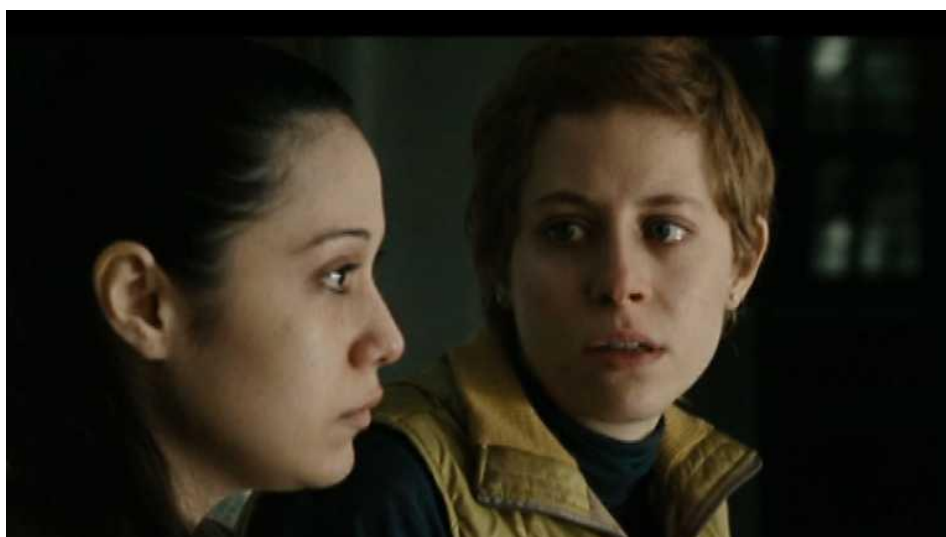


Fig. 9.2.4.e Captura de El Niño Pez. Lala visita a Ailín en el correccional.

Lala se dirige a la nave del Vasco quien está cargando perros entrenados por él, para el comisario de policía y le increpa por el cuadro robado. Atan cabos sueltos y realizan la conexión entre el comisario jefe de la policía y una red de corrupción, donde el cuadro es protagonista. El Vasco le cuenta que llevan por las noches a las menores presas en el correccional para hacerlas trabajar sexualmente. Le dice al vasco que no deben permitir que le hagan eso a Ailin.

Es de noche, Lala y el Vasco van a la casa del comisario con los perros entrenados. Lala logra ver desde los ventanales, como están embriagando a Ailin y observa cuando el Comisario Pulido, el jefe de la policía, de unos cincuenta años, se la lleva a una habitación en cuya pared está el cuadro.

Ailin al verlo se pone a llorar diciendo que es su cuadro, y da muestras de embriaguez; el Comisario la interroga sobre el cuadro y la amenaza si no guarda silencio sobre las salidas nocturnas y lo que sucede en la casa. Lala aprovecha y entra a través de la ventana, se abraza con Ailin, saca un revolver que había tomado de la camioneta del Vasco y dispara mortalmente al comisario. Hay disparos alrededor de la casa contra los perros traídos por el Vasco, Lala y Ailin huyen por la ventana, Lala es herida en una pierna y su perro también. El Vasco y Ailin los meten en la camioneta y salen del lugar. Ambos son atendidos por un veterinario quien les cura las heridas.

Durante el camino Lala pregunta a Ailin sobre su embarazo y su hijo pez. Ailín relata el nacimiento de un bebé que no lloraba, no respiraba creyó que la criatura podía respirar en el agua, por lo que lo llevó al lago donde “el bebé se le escapó y se fue nadando”. Lala habla de su sufrimiento por el bebé hasta que la conocio a ella. Lala le cuenta que vio nadar al niño pez en el lago Ypoá.



Fig. 9.2.4.f Captura de El Niño Pez. Lala y Ailín en rumbo a Paraguay

Luego de curadas las heridas, el Vasco las lleva a la frontera donde abordan un bus hacia Paraguay, a donde salen juntas para compartir los planes de una vida en pareja.

9.2.5 EL ÚLTIMO VERANO DE LA BOYITA



Fig. 9.2.5.a Captura El Último Verano de La Boyita

Mario realiza faena de campo ayudando a atar un hermoso potro, con su padre y otros trabajadores de la hacienda, quienes participan de la tarea. Mario es un niño de unos trece años, rubio, delgado y su padre Oscar, de unos cincuenta años, dirige la actividad.

En la ciudad, en la casa de sus padres, Jorgelina, una niña de unos 10 años, morena, ojos y cabellos castaños, observa a su abuela dando instrucciones y guardando libros en caja para un viaje. Jorgelina coge un libro donde observa imágenes anatómicas de los órganos sexuales femeninos y su evolución con la edad. Jorgelina tiene una relación muy estrecha con su hermana, Luciana, tres años mayor que ella pero esta ha comenzado a distanciarse de ella desde que tuvo su primera menstruación.

Estando dentro de la Boyita, una caravana tipo boya de fabricación argentina, la abuela le pregunta sobre el rasgado de su ropa interior y le da consejos de los cuidados que debe seguir para no hacerse daño en su zona íntima. Jorgelina observa cambios en su hermana con molestia, y en señal de rebeldía, decide no acompañar a su madre Silvia y a su hermana en las

vacaciones de verano; y acompaña a su padre Eduardo, un médico de unos treinta años, a la finca.

Llegan al campo y los recibe la madre de Mario, quien junto a su esposo Oscar se encargan de las labores de la finca. Jorgelina observa las labores en el campo y ve a Mario trabajar, y luego comparte con él, hablan sus tallas rusticas de madera hechas por Mario. En la piscina Jorgelina lo invita a bañarse juntos, pero este se rehúsa. Mario entrena para correr un caballo en las carreras del pueblo, un rito de iniciación importante para su comunidad donde sería aceptado como hombre, y quien tiene todo el apoyo de su padre. Cuando está solo, Mario se desviste, mientras observa su vendaje compresivo sobre su tórax



Fig. 9.2.5.b Captura El Último Verano de La Boyita

Paseando a caballo Jorgelina y Mario comparten sobre sus vidas y en un inmenso paisaje que tienen para ellos solos. Ella le habla sobre Luciana y su conducta desde que le vino la menstruación, aunque Mario no sabe que es la menstruación. Van al río, y su relación se hace próxima. Cuando vuelven, Jorgelina ve sangre en la manta del caballo y se da cuenta que la sangre es de Mario.

En la habitación, Mario tiene dolor abdominal y le pide a Jorgelina que no le diga a su madre lo sucedido. Ella le presta un libro con imágenes de órganos sexuales y Mario se compara con lo que ve, luego, pasea con Jorgelina y le dice que él no es normal. Mario le confiesa que las vendas no son por cicatriz sino porque tiene mamas, Jorgelina le dice que ella igualmente le quiere así.

La madre de Mario preocupada por la relación de Mario y Jorgelina, convence al padre para que lo mande a trabajar a otra finca. Días después de la ausencia de Mario por varios días, Jorgelina se percata que Mario sigue sangrando y decide hablar con su padre.



Fig. 9.2.5.c Captura El Último Verano de La Boyita

Eduardo examina a Mario, nota la condición femenina genital de Mario y habla con su madre para buscar más información. La madre le cuenta que el médico le dijo que eventualmente le crecería el pene pero nunca volvieron al hospital porque “el niño estaba sano”. Mostrando unos nuevos exámenes que le hicieron, se evidencia que Mario tiene útero. Eduardo le comenta la situación y que deberían ir a Buenos Aires donde les atenderán. La madre llora mientras piensa cómo decirle al padre lo que sucede. Jorgelina le pregunta a su padre qué pasa y cuando comienza a explicarle, se niega escuchar a su papá; no quiere escuchar que le pasa a su amigo.

Jorgelina encuentra a Mario con signos de haber sido maltratado físicamente por su padre, su madre lo ve y silenciosamente acepta el maltrato. Su padre llega con dos personas donde esta Mario, le ordena retirarse de mal modo y procede a vender el caballo. Mario contiene su rabia mientras clava su navaja en un tronco, allí llega Jorgelina y Mario se aleja de ella.

La madre avisa a Eduardo y Jorgelina sobre la desaparición de Mario a quien buscan todo el día sin encontrarle. Jorgelina le busca en la noche y cree haber sentido su presencia, y le llama y le pide perdón. Al día siguiente, Jorgelina está convencida que Mario va a aparecer.



Fig. 9.2.5.d Captura El Último Verano de La Boyita

Es la feria de las carreras de caballos, a minutos que la carrera empiece. Aparece Mario, montando su caballo, con paso decidido, y saluda de lejos con complicidad a Jorgelina y reta a los que habían comprado su caballo. La situación se resuelve con Eduardo comprando el caballo y los afectados deciden hacer la carrera con otro caballo. Mario corre velozmente y gana la carrera, pasa la meta y continúa su galopar sin detenerse hasta volver a desaparecer.



Fig. 9.2.5.e Captura El Último Verano de La Boyita

Junto a su caballo y sentado sobre un tronco, Mario talla un pedazo de arbusto mientras espera, luego aparece Jorgelina y ambos van hasta el río donde Jorgelina lo despoja de sus ropas y se bañan juntos

Jorgelina en el coche, de regreso a la ciudad, contempla las tallas de caballos de Mario y parece distraerse en sus pensamientos..Ahora está en la playa, donde simula dormir tendida sobre la arena, oye a su madre hablar en voz baja con una amiga, quien le susurra que debe llevarla con un psicólogo por si acaso tuviera algún trauma. Jorgelina se levanta, se recuesta sobre ella mientras la madre le brinda sus caricias. Comparte con su hermana y sus amigos en la playa, sin hablar, solo les observa. Antes las preguntas de Mario, ella guarda silencio. Las dos aparecen luego con uniforme de colegio reanudando su rutina después de las vacaciones de verano.

9.2.6 PELO MALO



Fig. 9.2.6.a Captura Pelo Malo

Junior es un niño de nueve años de edad, se observa diariamente en el espejo y solo quiere tener el cabello liso. Él y su hermano menor viven con su madre Marta en un barrio popular de una ciudad sobrepoblada, sumergida en la pobreza y la decadencia. Marta, una madre soltera de alrededor unos treinta años, acaba de perder su empleo de vigilante nocturno. Para sobrevivir se gana la vida de empleada doméstica; y aunque intenta recuperar su antiguo empleo, realizando numerosas entrevistas en donde es constantemente rechazada por ser mujer.

Junior está preocupado por su foto anual del colegio y su pelo indomable que no le refleja como quisiera ser. Así, se plantea un objetivo: alisar su cabello para la foto, vestir y bailar como los artistas de moda. Sin embargo, estas acciones le traen graves problemas con su madre quién sospecha que su hijo pueda ser homosexual, después de una experiencia vivida los Carnavales de ese año. Ella empieza a percibir todos estos deseos como una desviación impropia de un niño de su edad.

Ante el rechazo de su madre y la ausencia de un padre, su único apoyo es su abuela paterna Carmen, quién le permite desenvolverse y lo apoya en sus caprichos. Carmen es importante para Junior, desea que el niño viva con ella; se vuelve compañera y cómplice de su objetivo: ser ese artista de pelo liso que aparecen en la carátula de los discos. Le acepta y anima a su nieto a ser él mismo, pero este respaldo solo crea conflictos con su madre. Junior, igualmente, es la única compañía de esta señora y le ayuda a aligerar su soledad.



Fig. 9.2.6.b Captura *Pelo Malo*. En el 23 de Enero.

El joven igualmente comparte mucho con su amiga, una vecina de sus bloques de pisos; y juntos se recrean observando las vidas diversas e historias particulares que comparten espacio en estos edificios. Su amiga también tiene como objetivo salir retratada como una Miss Venezuela en la foto anual, aunque si cuenta con el apoyo de su madre.

También parece sentir atracción por un joven mucho mayor a él llamado Marcos. Junior le observa jugar baloncesto, le visita en el kiosco en el cual trabaja, le admira y quiere estar cerca de él pero se limita y se cohibe; en parte para no decepcionar a su madre, por lo que puedan decir los demás, porque parecerá raro y para no ahuyentarlo.

Mientras tanto, Marta percibe que su hijo es diferente, está en constante búsqueda de ayuda, se preocupa y se culpa por la crianza que le ha dado al niño.

Lleva a Junior al médico, convencida que su hijo está enfermo o es así por algo que pueda haber hecho. El médico, sin embargo, aclara que no es una enfermedad, que solo debe compartir más con él y potenciar una figura masculina que le sirva de ejemplo en casa. Y le pide que no siga asistiendo al consultorio porque la consulta está sobresaturada y no hay nada más que puedan hacer.



Fig. 9.2.6.c Captura *Pelo Malo*

Al día siguiente Marta busca la forma de cambiar esta realidad, lo primero que hace es prohibirle ver a Marcos, ya que sospecha de la atracción de Junior hacia este. Esto afecta mucho al niño, quien le admira y le sigue desde su ventana, contemplándole a lo lejos. Marta, poco a poco se vuelve más hostil hacia Junior, cambiando su trato para ayudarlo. Es cortante, reprime a Junior de cualquier afecto maternal y llega incluso a ignorar sus obligaciones como madre. Junior se percata de todo esto e intenta llamar la atención de cualquier manera, comportándose como un hombre, dando órdenes e imperando como lo haría un hombre en una sociedad machista.

Fig. 9.2.6.d Captura *Pelo Malo*

Un día Marta lleva a su exjefe a casa, como intento para recuperar su empleo y tener una influencia masculina en casa. Luego de cenar juntos, Junior se levanta enfadado de la mesa y les deja en el salón. Poco después, Marta mantiene relaciones sexuales con su jefe, ante su hijo para que aprecie lo que es un hombre y tenga ejemplos del rol que debe tener.

Junior después de unos días recibe un contacto de Marta, un plato de comida que acompaña una decisión: irse a vivir con su abuela o de una vez por todas cambiar, ese cambio tiene por condición llevar el cabello corto. Junior se rapa la cabeza pero antes le expresa a su madre el desprecio de un "No te quiero" y con esta acción, comienza a desempeñar las de un joven común y corriente en su ciudad, vemos al niño integrarse a una sociedad machista, afectado por la rígida cultura militar, delineado por una formación rutinaria antes de ingresar a clases, elevando su canto a los símbolos patrios.

9.2.7 PRAIA DO FUTURO



Fig. 9.2.7.a Captura *Praia do Futuro*

Donato es un salvavidas que trabaja en la Playa de Futuro en Fortaleza, Brasil. Él tiene gran pasión por el mar, aunque también mucho respeto. Vive con su madre y su hermano menor Ayrton; con el cual mantiene una estrecha relación, y por la diferencia de edad entre ambos hermanos, Donato cumple un rol de padre sobre el niño. Juntos se divierten, se aman y cualquiera de los dos daría la vida por el otro, visitan la playa para así hacer que Ayrton pierda su miedo al mar.



Fig. 9.2.7.b Captura *Praia do Futuro*. En Fortaleza, Donato y Ayrton.

En uno de estos días en los cuales Donato cubre el turno de salvavidas en esta peligrosa playa, dos amigos turistas; después de competir en sus motos y

terminar en la orilla de la playa, entran a nadar y son arrastrados por el fuerte oleaje. Uno de estos hombres no logra luchar contra la corriente y se ahoga a pesar de los intentos de Donato de salvarle la vida. Donato logra, sin embargo, salvarle la vida a Konrad, un turista alemán.

Así se conocen Donato y Konrad, un alemán que realizaba un último viaje con su amigo antes de volver a su país natal. Empiezan las búsquedas sin éxito. Donato, muy involucrado en el caso de la primera víctima que no ha podido salvar, visita a Konrad en el hospital y es muy amable con este, a quien intenta consolarlo y pide acompañarle. Poco después en coche en la carretera, ambos mantienen sexo con mucha intensidad. Desde allí, conversan y comienzan a conocerse un poco más: el ahogado era amigo del ejército de Konrad y volvía a casa para ser padre por segunda vez.

Pasan los días, Donato y Konrad, junto a la guardia marina continúan con la búsqueda del cuerpo del turista ahogado. Esta pérdida, los hace compenetrarse y pasar los últimos días juntos, disfrutando de la compañía el uno del otro hasta que es hora de que Konrad regrese a Alemania en espera de alguna respuesta de la guardia marina brasileira.

Les cuesta despedirse por la relación que crearon en estos días que les dio la oportunidad de conocerse y experimentar juntos. Pero dejan abierto un regreso por el vínculo tan fuerte que nace en Brasil y el amor que nace ante la diversidad de ambos.



Fig. 9.2.7.c Captura *Praia do Futuro*. Vía al aeropuerto en Berlín

Con el tiempo, Donato hace un viaje a Alemania a visitar a Konrad. Esto solo incrementa el deseo entre ambos, disfrutaban cada momento juntos pero también llevan vidas diferentes. Donato en Alemania no se terminaba de adaptar, le hace falta el mar, su familia a la cual debe ayudar y mantener, pero también siente la libertad de Europa que le permitía llevar una relación con Konrad cómoda y abiertamente. Una tarde, Konrad le propone quedarse, propuesta que rechaza inicialmente pensando en su familia y en todo lo que dejaría atrás, una visión futura, que no veía en Alemania.

El día de su vuelta a Brasil, ambos van en el tren via al aeropuerto. Cuando llegan a la estación del aeropuerto, Donato no se baja del tren y le demuestra a Konrad que decide quedarse con él. Se sonríen y celebran su decisión.

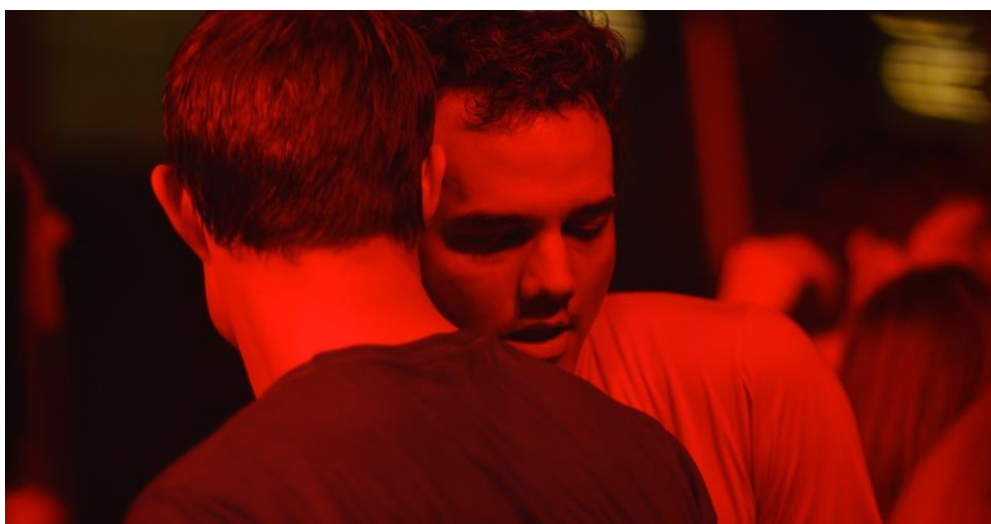


Fig. 9.2.7.d Captura *Praia do Futuro*. Donato decide quedarse en Alemania.

Años después, Donato está en Alemania. Su vida es muy distinta a años atrás. Tiene empleo, una nueva vida en la cual solo está él, no trabaja en la playa pero siempre está en relación con el agua y la vida marina, práctica natación y además se encarga de la limpieza de las peceras de un acuario. Donato se ha apartado por completo de su familia por un largo tiempo, al igual que de Konrad, no sabía nada de ninguno, simplemente desapareció.



Fig. 9.2.7.e Captura *Praia do Futuro*. Ayrton enfrenta a Donato años después de su partida

Hasta que un día, cuando menos lo esperaba, aparece ante sus ojos un joven que le habla fuertemente y le golpea lleno de ira, reprochándole su desaparición. Era Ayrton, su hermano menor quien había llegado hasta Alemania hace dos semanas, deseaba saber si seguía con vida y entender por qué le había abandonado.

Se ponen al día en un café, en el cual Ayrton lleno de rabia le juzga por haberse ido, por haber dejado a su familia. Le cuenta como su madre falleció hace un tiempo ya, y en ese momento, decidió ahorrar para irle a buscar. Ambos vuelven a casa y a quien busca por consuelo, es a Konrad, a quien no había visto en mucho tiempo. En un descuido esa noche, Ayrton coge la moto de Konrad sin su permiso y se escapa por las calles de Berlín.

Ayrton corre a toda velocidad por las calles de la ciudad, sale de fiesta, conoce a una chica que le acompaña y se relaciona íntimamente, pero en la mañana es localizado por Konrad a través del GPS de la moto. Lo lleva a su casa y le permite quedarse mientras recuperaba el contacto con su hermano.



Fig. 9.2.7.f Captura *Praia do Futuro*. Donato y Ayrton en la playa sin agua.

Despues de estar juntos nuevamente, Donato, Konrad y Aytor conducen hasta una playa, adonde había querido llevar Donato a su hermano menor, quien le tenía miedo al mar: era una playa sin mar que se habría a kilómetros en la distancia durante el día y que volvía por la noche; estaban así en el medio del mar. De allí se retiran y se van conduciendo por una larga carretera que da sensación de infinito, perdiendose en ella, acompañados con un monólogo de Donato que hace referencia a sus miedos y a la valentía de su hermano menor.

9.2.8 TAN DE REPENTE



Fig. 9.2.8.a Captura Tan de Repente. Marcia, Lenin y Mao

Marcia, una mujer joven, de contextura gruesa, de unos veinte años, va de camino a su trabajo, una tienda de ropa íntima de mujer. Pasa su día sin emoción, bajo una rutina fija que incluye su trabajo, clases de defensa personal y su programa nocturno de televisión. Mao y Lenin, también de unos veinte años, rasgos faciales afinados y de apariencia rebeldes, viven sus días de manera insumisa: se roban una motocicleta de baja cilindrada, la venden, pasean por la ciudad, sin deberle nada a nadie.

Marcia pasea en la calle, pasa frente a una sala de recreativos desde donde Mao y Lenin la ven pasar. Mao se siente atraída por Marcia, salen y la siguen hasta alcanzarla.

Mao la saluda e inmediatamente la invita a tener sexo y le habla del amor a primera vista. Marcia le dice que no es lesbiana, Lenin le dice que ella tampoco lo es, y que le ofrece una experiencia de amor porque le gusto cuando la vio. Marcia trata de continuar su camino cuando Lenin saca una navaja, y obliga a

Marcia a acompañarlas. Ambas van a Burger King, donde Mao le insiste en el amor y que se le demostrará con acciones.



Fig. 9.2.8.b Captura Tan de Repente.

Las chicas secuestran a Marcia y le obligan a acompañarlas para darle su prueba de amor. Roban un taxi, agreden a Marcia y le atan hasta llegar a su destino: el mar que Marcia no había visto en su vida. Marcia incrédula corre hacia el mar detrás de las chicas hasta meterse en el agua.

Al salir del mar, siguen en la carretera hasta que se quedan sin combustible. Dejan el coche a medio camino, e improvisando, deciden ir a Rosario donde Lenin tiene a una tía. Van en autostop donde conocen personajes peculiares que le acompañan en el camino: una cuidadora de ballenas, un conductor obeso les lleva hasta Rosario que quiere una mamada y un paracaidista alemán sacado de los años que se estampa en su camino y muere ante ellos. Finalmente, llegan hasta Rosario, localizan a la tía abuela **Blanca**, quien les brinda hospedaje.



Fig. 9.2.8.c Captura Tan de Repente. Frente al mar.

En Rosario, Lenin se acerca a su tía y hace una relación cercana con ella, quien le llama por su verdadero nombre, Verónica. Le acompaña a su rutina y Lenin empieza a cambiar, es menos agresiva y le cuida. Marcia y Mao tienen sexo en la habitación mientras son observadas por Felipe, uno de los inquilinos quien les espía. Luego de tener sexo, Marcia dice que le gusto la experiencia, mientras Mao le manda a callar y opta por irse a dormir. Poco después, Mao se levanta, se pone la ropa de Marcia, sale y la deja sin ropa.



Fig. 9.2.8.d Captura Tan de Repente. Mao y Marcia

Mao acompaña a Felipe al super y parecen tener afinidad. Le cuenta que se dedica a robar y a tener sexo. Cuando Marcia se despierta, se disgusta al no encontrar su ropa, intenta ponerse la ropa de Mao pero no le queda. Al no encontrar su ropa, le pide ropa a Delia, quien le ayuda, mientras comparte con ella sobre sus pinturas.



Fig. 9.2.8.e Captura Tan de Repente. Lenin, Marcia y Delia en Rosario.

Cuando Mao y Felipe vuelven a casa, todas observan como Mao lleva la ropa de Marcia aunque no comentan nada. Marcia se ve molesta por el desprecio de Mao y se niega a comer. En la noche, Mao en una supuesta actitud de disculpa, vuelve a atacar a Marcia, quien le rechaza y le golpea con fuerza, mientras sale de la habitación.

Mao entra a la habitación de Felipe, le propone irse juntos, y ante su negativa, intenta robarle. Felipe se resiste al robo y también le hace daño sin querer. Bajo estrés, Mao en el baño vomita, Mario la ayuda y terminan durmiendo juntos en la cama de Mario. Lenin y Marcia se acercan, Delia y Marcia hacen amistad, al igual que Felipe y Mao.

Al día siguiente el grupo disfruta un paseo por la playa y en bote. Al final Blanca muere sorpresivamente y en la casa están reunidos y tristes por lo sucedido.

Marcia y Lenin en un bus comparten el regreso a Buenos Aires, Marcia da muestra atracción por Lenin, duerme recostada de su pecho. En la casa de Blanca, Delia se ocupa de los quehaceres que habia Blanca; Mao y Felipe en el acuario de la ciudad visitan las ballenas objeto de los estudios de Felipe.

9.2.9 TE PROMETO ANARQUÍA



Fig. 9.2.9.a Captura Te Prometo Anarquía

Miguel y Johnny, son dos jóvenes cuyas edades se comprenden entre los veinte y veinticinco años de edad, se conocen desde niños y son dependientes el uno del otro, no solo por la convivencia que los ha hecho complementarse, ni por su amistad o sus aventuras del día a día; Miguel y Johnny son amantes.

Ambos llevan una vida sin reglas, haciendo lo que les apasiona y los entrelaza con la vida urbana, el *skate*. Este par de amigos llevan su cotidianidad sobre ruedas; la tabla de skate es otra de sus extremidades con la cual se liberan y parecen levitar en cada trayecto. Cada calle de una gran ciudad de México es retratada y recorrida por este clan urbano que no hace más que disfrutar.

La relación que existe entre Miguel y Johnny, aunque parece sincera, es tóxica; cada día que se juntan termina mal o trae grandes consecuencias para ambos. Miguel muestra un poco más de sensatez, mientras que Johnny vive una vida muy loca, sin rendirle cuentas a nadie, incluyendo a su madre que es trabajadora doméstica en casa de su amigo.



Fig. 9.2.9.b Captura Te Prometo Anarquía

Miguel se desvive por Johnny y está mucho más dedicado en la relación, por quien siente gran atracción, celos y amor. Johnny, por su parte, mantiene una relación paralela con otra chica y prefiere sentirse satisfecho con su vida relajada, con ambos afectos, que desencadena conflictos entre los amigos.



Fig. 9.2.9.c Captura Te Prometo Anarquía

Miguel y Johnny sumado a la convivencia que mantienen por el skate, la calle y su relación, también son socios. Ambos venden su sangre para así ganar dinero fácil, pero luego se dan cuenta de que pueden sacarle mucho más

provecho negociando en el mercado negro, siendo captadores de personas interesadas en ganarse como ellos, un dinero donando su sangre. Mientras se "ordeñan", sobreviven para seguir llevando una vida sin preocupaciones por trabajo.

Un día, su conexión con el tráfico de sangre, un paramédico que es actor en sus tiempos libres, le propone conseguir a cincuenta personas para el día siguiente para "ordeñarles" para narcotraficantes a cambio de mucho dinero. A pesar de dudarlo, accede justificando que todos en ese país hacen negocios con los narcos. Además, le advierte sobre Miguel, quien no puede seguir donando por tener Hepatitis C.



Fig. 9.2.9.d Captura Te Prometo Anarquía

Miguel acepta y comienza a captar a cincuenta personas por las calles de México, desde su círculo de amistades y conocidos. Así, recorre capta a jóvenes skates, su amigo vendedor de cumbia del metro, jubilados de un gimnasio, entre otros; todos aquellos interesados en conseguir un dinero fácil donando su sangre.

Mientras recluta a diferentes personas de distintas edades, razas, sociedades socioeconómicas, intenta constantemente de comunicarse con Johnny, sin éxito. Solo horas después puede localizarle y le enfrenta sobre su silencio, ausencia y su examen de hepatitis.

Al día siguiente, 52 personas se reúnen en el parking donde vive Johnny, donde todos esperan al contacto. Sin embargo, aparece tres matones armados

Se les complica por completo el convenio cuando perciben que nada era lo prometido, ni a lo que estaban acostumbrados, todo era manejado por mafiosos armados que los esperaban en el punto de encuentro, con tanto dinero y poder que no eran negociaciones, era solo manipulación y amenazas. Se les fue de las manos la situación cuando reciben la paga pero ven cómo se llevan en un camión todos sus conocidos, amigos, además de llevarse la camioneta que le había dejado su padre a Miguel, el entorno al cual habían traicionado sin saber, por conseguir dinero.

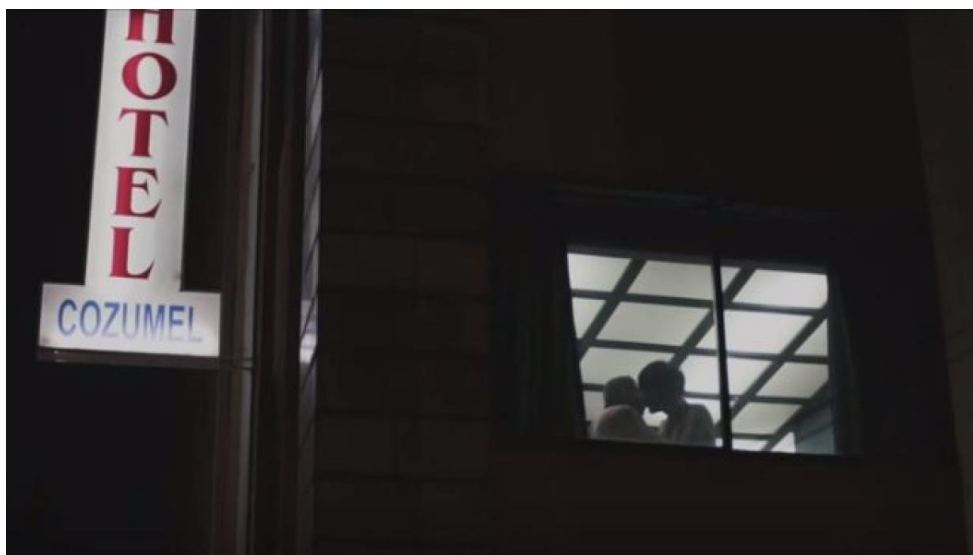


Fig. 9.2.9.e Captura Te Prometo Anarquía

Este hecho no es más que una prueba a su relación, su invento comenzó siendo tráfico de sangre pero termina siendo tráfico de personas que supone mayores consecuencias, ante el sentimiento de culpabilidad que ambos tienen, buscan respuestas con el intermediario entre la mafia y ellos, pero no hay nada que hacer más que vengarse por el mal rato y golpearlo en la cabeza antes de retirarse. Luego, huir con todo el dinero recibido a un cuarto de hotel donde tienen relaciones sexuales, alivian sus penas, superan y hacen nuevos planes, Johnny en la oscuridad se retira como de costumbre, cogiendo parte del dinero, desprendiéndose una vez más de su amigo, se va con su madre a un pueblo en el

cual solo durará unas horas y cogerá nuevamente otro camino. Miguel se pone en contacto con su madre quién lo envía fuera de México después de saber el problema en el que se ha metido y comienza a trabajar de jardinero.



Fig. 9.2.9.g Captura Te Prometo Anarquía

Ambos se separan, logran alejarse pero sólo físicamente, están constantemente pensando el uno en el otro mientras patinan, hacen acrobacias con sus tablas y anhelan ese regreso para compartir juntos y seguir amándose a su manera nada común, en su constante sube y baja emocional pero al fin necesario para ambos.

9.2.10 VELOCIRAPTOR



Fig. 9.2.10.a Captura Velociraptor

Alex y Diego son dos amigos de alrededor unos veinte años de edad, viven en una ciudad sobrepoblada que entra en un inminente apocalipsis, en el cual se percibe el ruido de sirenas, todos se refugian en sus casas en espera del fatídico final, helicópteros revuelan la ciudad, la televisión y la radio solo progagan un mensaje, "es el fin del mundo".

A pesar de sus diferencias mantienen una sincera relación; que hacen llevadera por sus gustos en común: la cerveza, música, fumar marihuana. Diego por su parte; es un joven muy activo, le apasiona el baloncesto, entrenar y las mujeres pero siempre tiene tiempo para compartir con su mejor amigo Álex, quién es todo lo contrario; su pasión es la escritura, una juventud algo monótona, basada en pornografía, pereza, masturbación, además de ser gay y no contar con la compañía de sus padres que la mayoría del tiempo están ausentes.

Alex, en la única persona que confía es en Diego, con él puede desahogarse y compartir con honestidad atracción a los hombres, lleva a cabo una conversación sobre su intimidad y de lo mucho que le ha costado mantener relaciones sexuales por primera vez, ambos en el día final deciden caminar sin rumbo fijo y dialogar, recuerdan situaciones de lujuria vividas con otras personas,

en las cuales hay risas, momentos incómodos, pero se torna mucho más difícil para Alex al tener una propuesta engorrosa para su amigo.



Fig. 9.2.10.b Captura Velociraptor

En este largo caminar, Alex recuerda cada uno de los momentos en los cuales intentó perder su virginidad con diferentes hombres, de diferentes características, pero con todos sucedió lo mismo, el miedo se apoderó de él y los nervios no hicieron más que detener el hecho. Diego por todo lo contrario, recuerda dos días en específico, uno en el cual tuvo relaciones sexuales dentro de un coche con una mujer mucho mayor y otro día en compañía de la que parece ser su novia.



Fig. 9.2.10.c Captura Velociraptor

Todo este diálogo siempre tuvo un objetivo por parte de Alex; después de expresar sus perturbadores intentos de relaciones sexuales y dejar en claro su fracaso en el amor, le pide a Diego, su mejor amigo y el único con quien no sentía miedo, ni vergüenza, que fuera él quien le hiciera el favor, a pesar de que no existiera ninguna atracción, quería que Diego fuera su primera vez y así romper con ese miedo, que lo hacía siempre pensar que pasarían cosas que lo harían pasar un mal rato. Diego toma muy mal esta propuesta sin embargo con todo lo que había escuchado y conocía de su amigo, no promete más que pensarlo mientras va llegando el fin del mundo lentamente.

Luego de unas cervezas, música y el paseo, llegan a casa de Alex, la cual está sola incluso en estos días finales, el problema no era la propuesta si no como llevarla a cabo, Alex lo desea, sigue nervioso pero anhela ese momento con Diego que a su vez no quería defraudarlo; pasó todo el rato bromeando sobre eso, esquivando besos, se le hará muy difícil cumplir ante Alex, necesita escuchar la voz de su chica para poder tener una erección y se hace metódico cada paso que se daba para alcanzar el cometido de su amigo.



Fig. 9.2.9.d Captura Velociraptor

Después de una larga espera, van a la cama y se proponen tener relaciones, entre besos sin pasión y sacarse la ropa sin ganas algunas, entre

dudas y un favor, no logran hacerlo, es Alex quién al final se rinde luego de que la erección de Diego es breve, pasan las horas y el mundo se sigue extinguiendo mientras la tierra va dejando de rotar, para así alcanzar un apocalipsis con estilo, en el cual dos amigos decidieron estar juntos por encima de la tragedia, la familia, sólo ellos dos compartiendo hasta el final del mundo.

Diego se marcha para ir a dónde su novia y seguir con sus planes del día que estaban algo justos, pero no tendrá tiempo, porque el fin del mundo llega con mucho ruido, personas corriendo, Alex observando de la ventana a lo lejos, y una fuerte luz que se hace más intensa.

9.2.11 XXY

Una pareja de amigos y su hijo adolescente de Buenos Aires, visitan a Suli y Kraken, quienes viven en un pueblo en el Uruguay. Sin embargo, esta visita tiene una doble intención. Ramiro es cirujano y ha llegado a Uruguay para evaluar a su hija, Álex, un intersexual no reasignado cuyas hormonas empiezan a activar sus rasgos y su comportamiento masculino.



Fig. 9.2.11.a Captura de XXY

En la casa los recibe Kraken y desde un escondite los observa Alex. Suli acomoda Álvaro para que comparta habitación con Alex, quien luego en la playa dibuja sentado en la orilla. Alex lo saluda, le habla de la masturbación y le pide que se acueste con ella, que ella nunca lo ha hecho y que quiere que sea él, en la seguridad de no quererlo como novio y se marcha.

Kraken es llamado de emergencia por unas tortugas lesionadas por redes de pesca y llama a Alex para que lo acompañe, cargan los implementos y se van al muelle, Álvaro se les une. En el muelle Kraken evalúa los ejemplares, cuando aparece el amigo de Álex, Vando, y esta se vuelve a enfrentar con él. Kraken los separa.

De regreso Kraken le pregunta a Alex sobre qué le contó a Vando y ella reivindica su derecho de poder hablar de su intersexualidad sin secretos.

Alex pasea con Álvaro por el mercado y por la playa y se van haciendo más amigos, intercambian presentes, ella sigue insistiendo en dormir juntos.

En la mañana se reúnen en la mesa Suli, Ramiro y Erika, hay cierta tensión en la relación de Suli y Kraken. En voz baja Suli comenta la dificultad de hablar con Kraken sobre la cirugía de Alex, Ramiro se ofrece para explicarle todo y tratar de convencerlo. Salen en el coche a la playa, Suli les cuenta sobre el embarazo de Alex, y lo duro que fue no saber el sexo del bebé al nacer, los tratamientos de los médicos, y que ahora en la rebeldía de la adolescencia, ha interrumpido su tratamiento; le dice a Ramiro que Álex tiene tres semanas sin tomar corticoides. Ramiro le advierte de los riesgos virilizantes por no tomarlos.

Kraken se quedó solo en la sala de su casa, desde la ventana observa a Álvaro y Álex conversar en la arena, a la orilla de la playa. Álvaro vuelve a rechazar a Álex, quien dolida, se levanta de la arena y corre hacia el garaje de la casa.

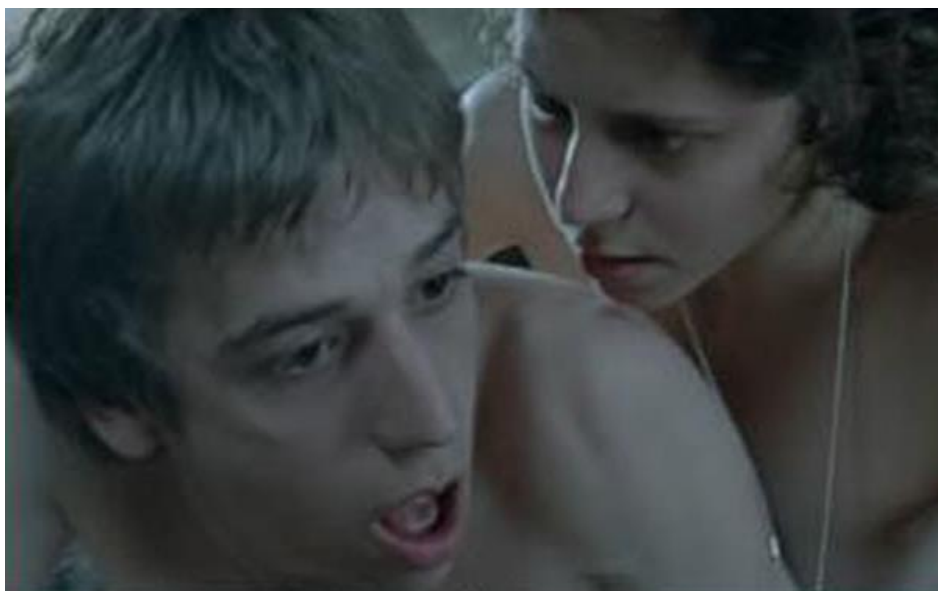


Fig. 9.2.11.b. Captura de XXY. Relación sexual Álex y Álvaro

Álvaro apenado y la encuentra tendida en el piso del desván del garage, Álex toma la iniciativa, se tienden en el piso, se acarician, se quitan la ropa. Álex gira a Álvaro, le pone de espaldas y sin preámbulo penetra a un Álvaro sorprendido quien descubre que Álex es intersexual. En ese mismo momento, los chicos se percatan que son observados por Kraken y Álvaro huye. Álvaro en el bosque donde visiblemente confundido, con rabia, llora y se masturba. Alex queda conmovida y llora por su frustrada primera experiencia sexual.

Kraken igualmente agitado por lo que acaba de presenciar, va a su biblioteca busca papeles y recortes de prensa viejos que reseñan a una mujer que cambió de sexo.

Ya de noche, bajo una intensa lluvia, Álvaro camina hacia la casa, ve luz en un estudio cercano a la casa; y allí ve a Alex, desnuda y mirando su cuerpo en un espejo, Álvaro la contempla sorprendido,. Alex se da cuenta de la presencia de Álvaro, apaga la luz y huye de la casa.

Álex se queda en casa de la hija del asistente de su padre, conversa en la cama con la hija del asistente, esta le cuenta sobre su primera relación sexual. Entra el padre con ropa seca para Álex y se viste, el padre exige a su hija que ocupe la otra cama o Álex tendrá que irse.

Álvaro en la penumbra de la habitación de Álex, revisa dibujos, muñecas con penes, y pinturas realizadas por Alex desde niña; allí una pintura muestra a una niña con un pene y con lágrimas en su rostro.

Kraken y Suli hablan en su alcoba, él le cuenta lo que vio entre los chicos, que sabía que eso podría pasar y que Alex ya no será mujer aunque un cirujano le corte lo que le sobre. Suli duda y prefiere que sea Álex quien tome la decisión.

Kraken sale en su carro y va a la ciudad. Llega a una estación de gasolina, donde sabe que atiende un empleado que fue noticia por haberse cambiado al sexo masculino a los 18 años; este lo reconoce, pues lo ha visto frecuentemente por la gasolinera. Kraken le dice que tiene una hija o un hijo y le pide hablar con él.

En su casa, este le cuenta lo sufrido en las operaciones de castración, verdaderas mutilaciones y lo terrible que se siente un niño cuando lo hacen tener miedo de su cuerpo. Ahora está casado, tiene un hijo adoptado y espera adoptar un segundo; tranquiliza a Kraken, le apoya por no haber operado a Alex y que la hayan dejado decidir elegir su sexo.

Kraken con el amanecer regresa al pueblo y se detiene en la casa de su ayudante y espera por la salida de Alex. En la ducha, Alex se baña y la amiga se mete en la ducha con ella, Alex apresura su baño y sale de la casa.

Álex nota la presencia de su padre, le dice que la nota diferente. Ella le reclama no haber sido avisada sobre el motivo de la venida de los visitantes, y Kraken le dice que tampoco él lo sabía. Alex regresa caminando a su casa.

En la playa, Álex se baña, Álvaro se mete para acompañarle, Alex sale del agua y Álvaro corre tras ella y le pregunta qué pasa con ella, si es varón o hembra. Ella le dice que es las dos cosas, que la relación que tuvieron no fue lo que ella esperaba, Álvaro le dice que a él si le gusto, que quisiera que continuaran y que él guardaría el secreto de su sexo. Ella dice no saber si le gustan los chicos o las chicas, Álvaro insiste, ella lo rechaza y se marcha.



Fig. 9.2.11.d. Captura de XXY. Agresión sexual contra Álex

Un bote con hijos de pescadores atraca en la playa, se lanzan sobre Álex y la toman a la fuerza, le desnudan para mirarle sus genitales, violentándola y humillándola. Vando llega su rescate, amenazando a los chicos e intenta ayudar a Álex, aunque este le rechaza.

En la casa Suli y Kraken consuelan a Álex, tratan de averiguar si recibió otras agresiones. Kraken se dirige al poblado en busca de los agresores, Ramiro va con él y en el sitio evita que Kraken agrede físicamente al muchacho, Kraken lo golpea en la cara acusándolo de ser igual a esos chicos.

Suli y Erika están en la cocina, Erika torpemente habla de la necesidad de la operación y Suli no lo acepta. En la cama con Álex, rechaza los medicamentos, le dice que no quiere saber de medicinas, ni de cirugías, ni cambios de colegios, que quiere que todo sea como antes.

Kraken de regreso. recoge a Ramiro, le relata la historia del nacimiento de Álex, y como los médicos querían documentar el caso como un fenómeno. Ellos se negaron a operarla, les parecía que Alex era perfecta.

En la noche, frente a una fogata en la playa, comparten Álex, Álvaro y Vando, toman licor de una botella. Vando y Álex, fuman cigarrillos, Álex se levanta y los deja solos. Vando le dice a Álvaro, que la olvide ya que es mucho para él, y se va tras Álex. Ambos orinan en la playa de pie, uno al lado del otro.

En la habitación, Erika hace las maletas, dice que se marcharan al día siguiente, le exige a Ramiro que busque a su hijo. Ramiro y Alvaro hablan de su relación de padre e hijo, el afecto entre ellos es pobre; Álvaro le dice cuánto le admira, Ramiro le responde descalificando. Álvaro, desea saber en qué momento dejó de interesarle como hijo, Ramiro opina que fue una mala idea haber venido. Le dice que se irán al día siguiente Álvaro le dice que no puede irse, Ramiro le pregunta si que es le gusta Álex y sin esperar respuesta, le dice que se alegra de saberlo, porque él tenía miedo que fuera puto.



Fig. 9.2.11.e Captura de XXY. Kraken y Álex

Kraken en la habitación con Alex hablan de las decisiones que tendrá que tomar Alex, ella le dice que a lo mejor no hay nada que decidir.

Las familias se dirigen al muelle para la despedida. Álvaro y Álex se reúnen tras un muro, ella le dice que se ha enamorado de él y esa no era su idea de la relación, no cree se vuelvan a ver y le muestra su área genital para que Álvaro supiera como era. El padre se lleva a Álvaro con prisa porque zarpa el ferry.

Álex en el camino del muelle alcanza a su padre, se coloca bajo su brazo y junto con su madre regresan a casa.